

22

راديكالية النسوة

كاتبات الدراما فى المسرح الألمانى المعاصر



تأليف: كريستينة كونتسل

ترجمة: د. على فطوم

مراجعة: أ.د. مجدى أحمد مصطفى





راديكالية النسوة
كاتبات الدراما فى المسرح الألمانى المعاصر

تأليف: كريستينة كونتسل

ترجمة: د. على فطوم

مراجعة :أ.د. مجدى أحمد مصطفى

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الألمانى:

Radikal weiblich
Theaterautorinnen heute

Herausgegeben von
Christine Künzel

Theater der Zeit

Berlin 2010

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحن طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعيًا إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيرًا من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر

الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ. د. فوزى فهمى

مقدمة المؤلف

راديكالية النسوة

كاتبات الدراما المسرحية فى الوقت الحاضر

تقديم: كريستينه كونتسل Christine Künzel[1]

فى إطار الموجة الثانية للحركة النسائية ومناقشة موضوع "علم الجمال النسوى"، ظهر فى أواخر الثمانينيات كاتبات في الدراما المسرحية - كُنَّ يُقدمن أعمالهن وقتها باعتبارها ظاهرة استثنائية - وبشكل متزايد باعتبارهن كاتبات معاصرات، يُكرسن جهودهن فى نشر أعمالهن الخاصة، مثل كاتبة الدراما وأستاذة علم المسرح "أنكه رودر Anka Roeder" فى كتابها "حورات مع كاتبات الدراما: تحديات للمسرح" والذى نشر عام ١٩٨٩.

---

(١) د/ كريستينه كونتسل Christine Künzel أنهت دراستها فى فن التمثيل بجامعة كيل/ ألمانيا عملت بعد التخرج كمساعدة إخراج بمدينة هامبورج، حيث واصلت هناك بجامعة هامبورج علم الدراسات الجرمانية والفلسفة بالإضافة إلى دراستها الأدب الأمريكى بجامعة جونز هوبكنز فى بالتميور/ أمريكا. فى عام ٢٠٠٣ أنهت دراسة الدكتوراه بجامعة هومبولد ببرلين. منذ عام ٢٠٠٠ تعمل كمحاضرة فى جامعات هامبورج وهانوفر وأولدنبورج. وفى الفترة من عام ٢٠٠٦ إلى عام ٢٠٠٩ تعمل كأستاذة للأدب الألماني الحديث وبشكل خاص فى مجال المسرح بمعهد الدراسات الجرمانية بجامعة هامبورج.

من مؤلفاتها: "قراءات فى الاغتصاب"، صدر عام ٢٠٠٣ وكتاب "التأليف والعمل الأدبى فى سياق وسائل الإعلام"، صدر عام ٢٠٠٧ .

اليوم وبعد عشرين عامًا من صدور هذا الكتاب نرى أن هناك مشروعًا مماثلاً يطرح فى الفترة الأخيرة العديد من المشاكل الشرعية فيما يتعلق بالمسرح النسوى.

وبشكل سريع كان تقديم الكتاب متضمنًا لبعض شخصيات كاتبات الدراما وعرض لأعمالهن للمسرح والمتميزة بسمات جوهرية، رافضين واقعًا قائمًا كونها مستمدة من جنسهم البيولوچى.

فى الواقع قد يستطيع المرء أن يتوقع بشكل معقول، من حيث النظر إلى الأعداد الكبيرة من كاتبات الدراما وحضورهم على خشبة المسرح الألمانى وفى مجالات المسرح المختلفة، من حقيقة أن مثل هذا المشروع اليوم ذا أهمية أكبر من أن يكون عملاً زائدًا لا لزوم له. وفى الوقت نفسه هناك سلسلة من كاتبات الدراما الشابات، التى تُعد أعمالهن على الأقل ذات شعبية كما لدى أعمال نظرائهن من الرجال.

وهنا قد ينتقل المرء بتفكيره على سبيل المثال فى الكاتبة "ديا لور Dea Loher" باعتبارها فى الوقت الحالي واحدة من أنجح كاتبات الدراما بديلاً عن تقاليد مسرح "برشت Brecht" وصولاً إلى "هينر مولر Heiner Mueller" والتى يجرى تداولها.

لماذا إذن مثل هذا المشروع في حقبة ما بعد الحركة النسائية ونظرية المساواة بين الجنسين؟

عندما كنت أقدم سيمنار فى الفصل الدراسى الشتوى ٢٠٠٦/٢٠٠٧ بجامعة هامبورج حول موضوع "مرحلة ما بعد المسرح النسوى؟ عرضت بعض الكاتبات الشابات في دراما المسرح وأعمالهن المسرحية"، اكتشفت وبأسف شديد أنه - بعيدًا عن النقد المسرحى وحوارات المجلات المتخصصة حول المسرح - يكاد لا توجد مواد أدبية ثانوية، ناهيك عن وجود دراسة أكثر شمولاً حول جيل الشباب من كاتبات الدراما.

إضافة إلى ذلك كان اهتمامى منصبًا على مسألة "أنكه رودر" وحواراتها مع جيل كاتبات الدراما المسرحية الصريحة، وبعد مرور عشرين عامًا على ذلك نتسأل عما إذا كانت كاتبات الدراما المسرحية لا يزلن يمثلن "تحديًا" للمسرح.

لقد كان الجيل القديم من كاتبات دراما المسرح، اللاتى جمعت "رودر" تاريخهن فى كتابها وأجرت معهن حوارات مختلفة - من هؤلاء الكاتبات "جيرلند راينسهاجن Gerlind Reinshagen"، "فريدريكه روث Friederike Roth"، "إلفريده مولر Elfriede Mueller"، "جوندى إليرت Gundi Ellert" و "إلفريده يلينيك Elfriede Jelinek" الحاصلة على جائزة نوبل للأدب[1] - أكثر تركيزًا على التعامل مع قضايا "الجانب الجمالى للمسرح النسوى" وتقديم قضايا واهتمامات المرأة وكذلك الحرب الجنسية على خشبة المسرح.

على النقيض من ذلك يبدو لنا للوهلة الأولى أن كاتبات المسرح من جيل الشباب لا يعيرون الاهتمام إلى النظريات النسوية ولا للمطالب النموذجية لقضايا المرأة وكذلك مناقشة موضوع "التفرقة بين الجنسين فى المصالح". لقد كان ذلك

---

(١) حصلت "إلفريده يلينيك" على جائزة نوبل للآداب عام ٢٠٠٤. (المترجم)

أمر مفهوم في وقت كانت فيه الحركة النسائية - وبشكل خاص فى ألمانيا - تُعد كلمة سيئة منبوذة ولا يمكن أن يكون الخطاب حول ذلك أمرًا محتشمًا.

ومع ذلك غالبًا ما يكون هناك تجاهل لإمكانية حدوث تغيرات هامة فى المسرح - وبشكل خاص فيما يتعلق بشكل النص المسرحى - والتى تعرف الآن بأنها إنجازات تحققت في المسرح لما يعرف بمرحلة ما بعد الدراماتيكية، مثل الدراماتورجى غير الأروسطية وأيضًا معاداة مسرح المحاكاة إلى آخره، والتى تعتمد على المفاهيم والنصوص المسرحية لجمالية المسرح النسوى.

لأوجه التشابه بين المسرح النسوى ومسرح ما بعد الحداثة أو ما بعد الدراماتيكية يتم تناول حقيقة أن كاتبة الدراما مثل "إلفريده يلينيك" برفضها لمسرح "التجسيد" يُعد اليوم بأعمالها المسرحية أكثر حضورًا من أى وقت مضى.

وننوه هنا إلى أن هذا الكتاب الذى بين أيدينا ليس بأى حال من الأحوال عملية استئناف لمناقشة موضوع "الجمالية النسوية الخاصة" بمعنى "الكتابة النسوية" أو من المفترض أنها "موضوعات نسوية".

مثل هذا النهج يكون من شأنه خطأ كبيرًا بشكل تام، فهناك كُتَّاب مسرح بارزين من الرجال والذين يحققون قدرًا أكبر من نظريات المساواة بين الجنسين ويعرضون على خشبة المسرح العديد من الموضوعات - على سبيل المثال الكاتب المسرحى "رينيه بالشى" الذى اشتهر بانتسابه إلى الحركة النسائية بسبب أعماله المسرحية التى تنادى بالمساواة بين الجنسين؛ أو الكاتب المسرحى "توماس جونجيك"، تدور أعماله الراديكالية حول موضوع "الاعتداء الجنسى"، وأيضًا الكاتب المسرحى "هارلد كيسلنغر"، يظهر تأثيره فى عمله المسرحى "الهاوية" مع الممثلة بطلة المسرحية في محاكاة ساخرة من نص مسرحى نسوى.

لا يتعلق الأمر فى هذا المشروع بالكتابة عن الناحية الجمالية الموضوعية بين الجنسين ولا استئناف لمناقشة فئة خاصة للتأليف النسوى. فهذا الأمر يبدو متناقضًا ولكنه يصف دقة شديدة المعضلة التى بها يذهب المرء بالتصميم لمثل هذا الكتاب إلى أمر حتمى.

المعضلة هنا أننا فقط من خلال حقيقة أن المرء يركز على كُتَّاب الدراما من النساء لجوهرية الاشتباه فى المفهوم البيولوچى. ومن هنا من الممكن جدًا أن تمر الفرصة بشكل كمى خالص، وهذه تُعد إيجابية بصفة عامة بالمعنى الوارد فى مفهوم التحرر والمساواة وأيضًا تقييم "المعدل الطبيعى" من كاتبات دراما المسرح فى البلدان الناطقة بالألمانية.

وذلك لم يكن بالضبط وصفه بأنه خطوة للأمام، بأن نوع الجنس يُعد من التصورات التى قد عفا عليها الزمن فى ممارسة المسرح، وأن النساء لسن بحاجة إلى الحديث عن أنفسهن بأنهم نساء، ولكن يكون التعبير عن أنفسهن من خلال عملهن بالمسرح.

إننا نقدر هذا التطور فى جميع قراراته (الإيجابية والسلبية)، ولكن يتطلب وجهة نظر مزدوجة ومتضادة إلى حد ما تتوافق مع مفهوم "نظرة الأحول" التى وصفت بها "سيجرد فايجل" المرأة، واتسم ذلك من خلال الحركة المزدوجة والتى فيها تشارك المرأة فى الثقافة الذكورية فى الوقت نفسه ولكن بشكل مهمش.

لطرح سؤال عن وضع كاتبات الدراما فى البلدان الناطقة بالألمانية، كان لابد من الدخول فى المخاطرة، بأن المشروع بشكل من التكلف ربما سيكون لتأكيد أو إدانة الفئة الخاصة "أدب المرأة" يُساء فهمه.

الحضور المتزايد لكاتبات الدراما لا يصرح فى حد ذاته عن كيفية ظروف العمل، عما إذا كانت أعمالهن تلقى الإخراج المسرحى فى دور عرض كبيرة ومن مخرجين بارزين مثلما يحصل على ذلك زملائهن من الرجال، أو عما إذا كانت أعمالهن تأخذ بجدية كما تؤخذ أعمال الكُتّاب من الرجال، أو أن أعمالهن تسيطر على عروض الافتتاح فى دور العرض المسرحية، بل وتستمر فى البقاء على خشبة المسرح لخمس أو عشر سنوات تالية.

ينبغى علينا أن لا نغمض أعيننا عن التنمية العددية البحتة، ولكن يجب إلقاء نظرة على كل شئ فى الوقت نفسه وبشئ من النقد.

لقد لاحظ "بريخيت لاندز"، فى بيان له عام ٢٠٠١، أن "مشكلة المرأة" فى المسرح قد كانت من المحرمات التى لا يجب الكلام عنها: "الكاتبات أنفسهم يظهرن أنفسهن كشئ محبوب لطيف، ويظهر أنهن من قبل وعلى مدى عقود أنه ليست هناك مشكلة نسائية، كما يقرأ فى مجلة المسرح المعاصر على مدى عشر سنوات".

هنا يتعين على النساء فقط أن يعدن لأنهن بالفعل قد قطعن شوطًا كبيرًا على الطريق الذى كان حكرًا على الرجال، بأن يثيروا القضية بشكل قوى من جديد؟ بأن تعرف العلاقات وتفسر كذلك؟

فهذا السؤال نفسه يجب أن يكون نقطة انطلاق لإجراء مناقشات مع كاتبات المسرح، والتى سوف يتم تقديمها هنا على صحفات هذا الكتاب. مع مثل هذا التفاقم الموضوعى تحدد هذه المجموعة من الحوارات والمقالات بشكل واضح عن غيرها من المنشورات والكتابات حول كُتّاب وكاتبات المسرح المعاصرين، والذين يحظون بشكل ما قل أو كثر على شعبية بين الجمهور.

فى عمل "رودر" كان التركيز واضحًا على المحادثات مع كاتبات المسرح، اللائى تشتمل مواقفهن على فكرة وجود "جمالية نسوية"، فى النظريات النسوية والمفاهيم المسرحية، والموضوعية سد الفجوة بين الجنسين في أعمالهن المسرحية، ولكن أيضًا إجراء عملية مسح حول شخصياتهن وكيفية وصولهن للمسرح وللكتابة.

إن مثل هذا المفهوم ليس لدى كل كاتبات الدراما، التي ينبغى تقديمها فى هذا الكتاب، بفهم وقبول متوقع. ونظرًا لأنه من الملموس بشكل واضح أن المتخصصات فى علم المسرح من النساء الشابات والمخرجات والدراماتورجيات وكاتبات الدراما فى عصر ما بعد الحداثة تناقش المساواة بين الجنسين تصرح بكلمة "خلاف" بدلاً من تعبير "نسوى" ويمكن أن تبدأ عادة النصوص والنظريات النسوية على نطاق ضيق.

مع ذلك كان من الواضح مسبقًا أن كاتبات الدراما بالإعدادات الموضوعية فى هذا الكتاب يمكن أو ينبغى أن تنطلق من وجهة نقدية.

إننا نذهب فى الواقع إلى معرفة، عما إذا كان شيئًا ما قد تغير وما هى المشاكل، بالرغم من الوضوح الكامل للمساواة بين الجنسين، يمكن أن تؤخذ بجدية من قبل كاتبات الدراما.

ومع ذلك فمن المؤسف أن اثنتين من أشهر كاتبات الدراما لايردن أن يشاركن فى هذا السياق وهما: "ديا لور" و "أنيا هيلنج". لقد شرحت لى "ديا لور" على الأقل بأنها لا ترى نقطة جوهرية تنطلق منها فى أفضل الأحوال، والتى ستكون مثمرة لكل منا. قد يكون ذلك جزءًا لا يتجزأ من طبيعة عملها، ولكن هذا أيضًا يجعله خارج دائرة التفكير.

وهذا هو الموقف الذى أستطيع قبوله، وأنا أشكر "ديا لور" على هذه الكلمات الواضحة والمتفتحة.

علاوة على ذلك وبشكل عملى إن كل شئ يتعلق بالموضوع يُعد أمرًا مهمًا للغاية وذات قيمة فى إنجاز العمل، ولقد قالت "فرجينيا فولف" فمن جملة أمور أن المرء لا يستطيع أن يكتب بما فيه الكفاية حول كل المناقشات: "كل شئ ممكنًا، عندما تتوقف كينونة المرأة، أن يكون العمل محميًا ...".

فيما يتعلق بالكاتبة "آنيا هيلينج"، يمكن التكهن بأن وراء رفضها، بأنها لم تجمع أفكارها حول هذا الموضوع. فالموضوعات والمسائل السياسية نادرًا ما تسترعى اهتمامها، ولكن تستمد عناصر أعمالها المسرحية من واقع بيئتها الخاصة، وكان ذلك واضحًا فى مقابلاتها. ويمكن أن يستنتج من ذلك، أنها غير مهتمة بشكل خاص بمسألة السياسة بين الجنسين.

وبالرغم من كل ذلك فإن أعمالها المسرحية التى كتبتها فى وقت مبكر من حياتها تعيش بشخصيات نسائية قوية ومضحكة - مثل السيدة/ "شلوتر Schlueter" فى العمل المسرحى "قلبى الغبى" أو السيدتين/ "كوكو" و "ميلانى" فى العمل المسرحى "الرياح الموسمية". ولكن حتى في هذه الحالة يلقى قرار الكاتبة كل الاحترام.

قد يكون فى الواقع أن هناك تقدمًا مذهلاً ومرغوبًا فيه، عندما لم تعد المرأة تتحدث عن حقيقة كونها نساء، ولكن يمكن أن يعرفن أنفسهن من خلال أعمالهم بالمسرح.

بالطبع إنه من واقع محادثاتى مع كاتبات الدراما يتبين أنهم متفقون معى فى تقديرى إلى أن المسرح لم يتغير بعض الشئ على نحو أفضل من حيث التسلسل الهرمى بين الجنسين، بأن لديهم مشاكل ولكنها انتقلت إلى مستويات خفية أخرى ومن خلال ذلك يتبين قسوتها.

وهكذا يمكن أن نتفق مع رأى "ديا لور" على حدٍ سواء ونلاحظ أنه قد يصبح الفرق بين حدودية ذكر/ أنثى فى يوم ما ليست ذات معنى، ولكن يجب القول أيضًا إنه فى الوضع الحالى وللأسف لا يمكن الهروب من ذلك بشكل كامل.

بينما نحن نفعل ذلك - كما تصرح "تينا راحيل فولكر - كما لو كانت العلاقة بين الجنسين لم تعد مشكلة، ولكن يعترف غالبية كاتبات الدراما فى حواراتهن بأن المسرح مازال معقلاً "للجنس الذكورى". حتى وإن كان الكثير قد تغير بالنسبة للمرأة بطريقة إيجابية. هذا ما يعبر عنه ليس فقط فى الفوارق فى الأجور بين الزملاء الذكور والإناث، وإنما أيضًا فيما يتعلق بمسألة إلى أى مدى تصل كاتبات الدراما فى أعمالهن المسرحية من حيث العرض واستمراريته مقارنة بزملائهن الرجال.

هناك البعض من كاتبات الدراما يشتكون من تزايد المنافسة بين الكاتبة والمخرج أو المخرجة فيما يتعلق بتأليف العمل المسرحى فى عرض الأداء الأول وكذلك الإخراج. ومما لاشك فيه أن هذه المشكلة قد تواجه أيضا المؤلفين الذكور، ولكن ربما ليس على نطاق واسع. هذا الانطباع يتوافق أيضًا مع حقيقة أن الشخصية عند الكاتب والمخرج تكون نادرًا ما توجد عند الكاتبات مثل ما هى عند زملائهن من الرجال، والتى تؤدى غالبًا إلى نجاح كبير.

هناك بعض كاتبات الدراما يضعن فى اعتبارهن دائما بأنهم يكتبن بصفتهن نسوة وهذا ينعكس بالتالى على أعمالهن المسرحية.

من ناحية يوجد هناك دفعة قوية لخلق أدوار نسوية ووضع شخصيات نسائية في المقدمة، ومن ناحية أخرى تتوقع "سابينه هاربيكه" بأن الأعمال المسرحية التي يمثل أدوارها الذكور، غالبًا ما تكون في المقدمة.

ما زال المرء لا يستطيع أن يتحدث فى تصور نص مسرحى لأحد الكُتّاب أو الكاتبات عن المساواة بين الجنسين. فالإدراك أو التصور لا يتغير بمجرد أن يدرك ذلك، يكون الحكم، يعني ذلك علي أنه لم يمض وقت طويل أن تكون هناك مساواة.

إن تركيبة "شاب" و "أنثى" ترتبط بشكل سريع مع صور نمطية معينة – وتشكو من ذلك الكاتبات الشابات بشكل خاص (من هؤلاء "ريبيكا كريشلدورف" و "جيرهيلد شتاينبوخ").

فلا يزال سائدًا فكر عقيم بأن الأنوثة تحدد بالميل إلى الشعر والهشاشة. وفى الوقت نفسه يقلل من شأن ثقافة الكاتبات الشابات، وتلاحظ "ريبيكا كريشيلدورف" أثناء بروفا لقراءة أحد أعمالها المسرحية بأن هناك قوالب نمطية للجنسين من حيث أفكارهم.

على الرغم من كل الشكوك حول النهج والنظريات النسوية، ما يزال موجودًا كاتبات دراما تشعرن بارتباطهم بالحركة النسوية وأهدافها.

نجد أن النهج النسوى عند "كاترين روجلا" يعد فى الأساس جزءًا من عملها، وتُعد أيضًا واحدة من الكُتاب القلائل اللائى ينعتن أنفسهن أتباع "الحركة النسائية". وتلاحظ "ساپينه هاريكه" بأنها ترى نفسها ملتزمة بتقاليد الأدب النسوى - ولكن ليس على سبيل الحصر.

أيضًا تشير المخرجة الجورجية "نينو هارتشفيلى" عن حق أنه لولا وجود جيل من كاتبات الدراما المنتمين للحركة النسائية، ما كان يوجد جيل من الكاتبات الشابات - على الأقل بهذه الأعداد الكبيرة.

فى مفهوم الجيل القديم من الحركة النسائية من نساء المسرح نلاحظ "تينا راحيل فولكر" بشكل واضح بأن الثورة النسائية بالمسرح مازالت بعيدة حتى الآن. وربما قد حان الوقت بأن يلقى هذا "الحياء الأحمق إذا كانت الإشارة تتعلق بالحركة النسائية؟ وبخاصة أن مصطلح "ما بعد النسائية" لم يعد مقنعًا لدى الكاتبات الشابات، كما يظهر لاحقًا فى الحوارات معهن.

وننوه هنا بأن المشكلة مع بعض المفاهيم المحددة تنعكس أيضًا على عنوان هذا الكتاب، الذى ينبغى أن يشير إلى حالة من المفارقة: من ناحية تكون المصطلحات مثل "النسائية" أو "نسوى" مستهجنة - تمامًا مثل مصطلحات "الأنوثة" أو "المؤنث"، ومن ناحية أخرى تفتقد إلى عدم وجود نظريات المساواة بين الجنسين مثل نظرية "ما بعد النسائية" تُعد صورة واضحة عند الكاتبة "هارتشفيلى"، تقريبًا مثل "شوكة"، قدر من الطاقة العدوانية البناءة، والتى تصدر فكرة النسائية.

"راديكالى" و "نسائى"، اثنين من المفاهيم التى تستعبد بعضها البعض وفقًا لقوالب نمطية تقليدية للجنسين، ويشيران فى الوقت نفسه إلى هدف قد يكون

مستحيلاً إلى حد ما أو مفارقة ترتبط بهذا الشريط: الاهتمام الخاص الضرورى وذات الإشكالية من كاتبات الدراما وأعمالهن يكون فى صالح التغيير فى الوعى بحالة المرأة فى الكتابة للمسرح وأيضًا المشاكل القائمة التى تتعلق بالمساواة بين الجنسين.

يتوقع رئيس أكاديمية الفنون المسرحية بمدينة هامبورج الدكتور "ميشائيل بورجرديفج" بأن المستقبل للمسرح النسوى "لقد أدلى بتنبؤه" هذا فى احتفالية سلسلة من العروض المسرحية لكاتبات الدراما، عند تقديم سبعة من مخرجات المسرح مشروعات تخرجهن فى شهر فبراير عام ٢٠٠٦.

نظرًا للأعداد المتزايدة من الدراميات يمكن أن تتدلع النشوة بينهن وهذا يُعد مؤشرًا للمقياس المتزايد فى درجة المساواة بين الجنسين.

إنها ليست سوى مسألة ماذا يعنى ذلك عندما يترك المسرح للمرأة أو ينبغى أن يكون كذلك.

هل يتعلق الأمر فى هذا التطور بتقدير الإنجازات الفنية للنساء أو التقليل من قيمة المسرح من حيث أهميته كمؤسسة ثقافية، كما هو الحال فى مجالات أخرى؟

لابد أن نرى ذلك فى المستقبل القريب. إننى شخصيًا أميل إلى مشاركة "أولريكه هاس" فى موقفها المتشكك:

"لدىّ نظرية هرطقة حول ذلك : نظريتى أن النساء في ميادين العلم مثل الجامعات والسياسة ومن المرجح أيضًا فى المسرح يتركون فقط فى الأماكن الأقل أهمية اجتماعيًا".

بغض النظر عن مثل هذه التوقعات والافتراضات فإنه يعرب عن الأسف أنه فى البلدان الناطقة بالإلمانية مازال لا يوجد تقليد حقيقى تنتسب إليه كاتبات الدراما أو تستطيع الكتابة من خلاله (هكذا قالت أيضًا "هاربيكه" في الحوار الذى أجرى معها).

هذه المجموعة الأولى الشاملة من المقالات والمقابلات حول الجيل الجديد من كاتبات الدراما ما يبنغى أن تقدم مثل هذا الشئ كنقطة تلاقي مع كتاب موجود بالفعل فى وقت واحد وتحقيق وظيفة عمل مرجعية مركزية لدراما الجيل الجديد من كاتبات الدراما.

وعلاوة على ذلك تقدم المقابلات الوفيرة نطاقًا واسعًا لتوفير التوازن بين التصور الذاتي وتصور الكُتَّاب المشاركين.

ينطبق ذلك بشكل خاص فى وقت ذات أهمية متزايدة، حيث إنهم (ليسو فقط نساء) كُتِّاب المسرح، يواجهون ضغوط هائلة، لكن الحقيقة تتمثل فى أن بعض كاتبات المسرح يطمعين فى الحصول على الشهرة فى فترة زمنية قصيرة نسبيًا، ولكن سرعان ما تنزلقين فى بحر النسيان - من السابقات! يشتكى البعض من كاتبات الدراما بأن أعمالهن المسرحية تحظى فقط بعرض الافتتاح ونادرًا ما تعرض للمرة الثانية فقط.

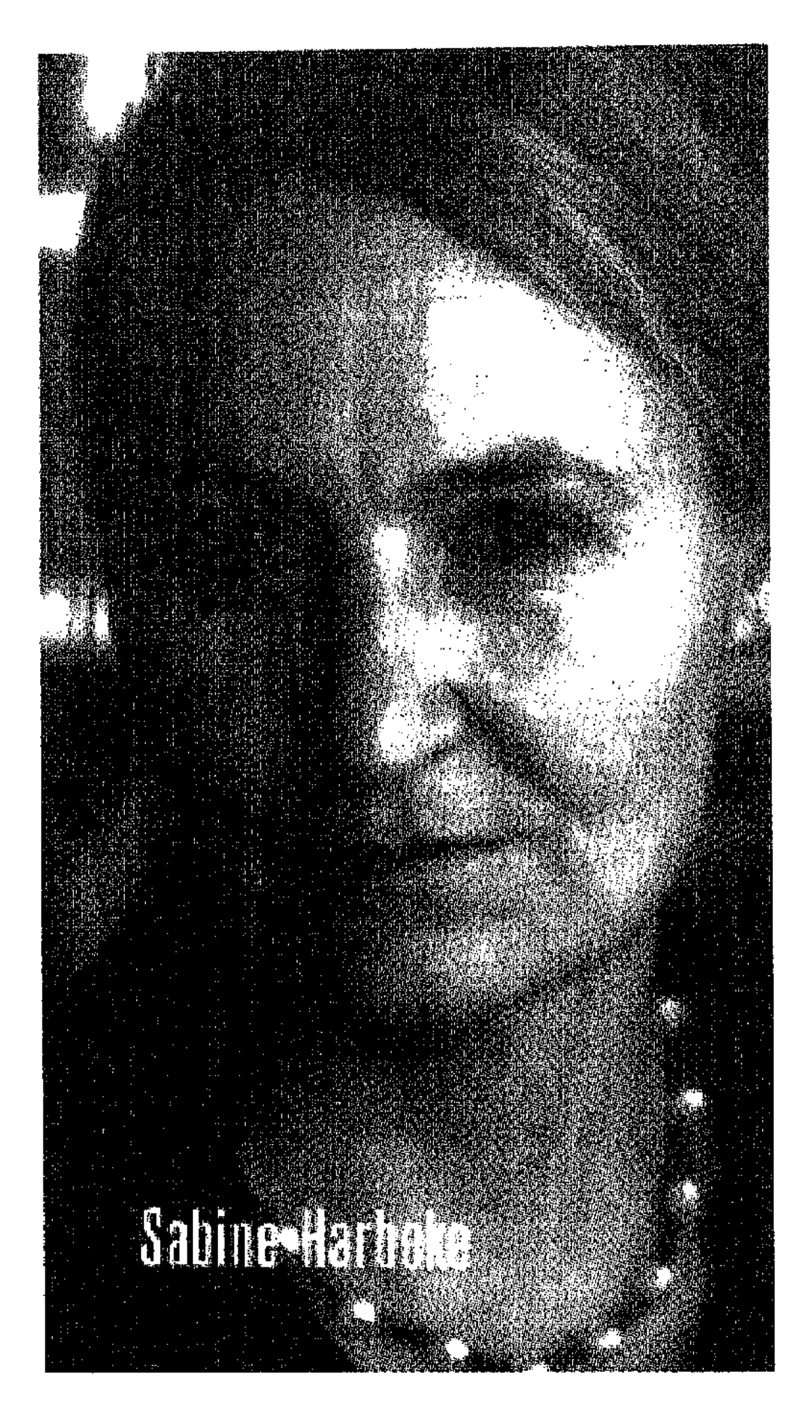
من خلال التجربة فى تاريخ الأدب نعرف مدى الصعوبة فى انتساب أهمية كاتبة دراما وأعمالها المسرحية بعد وقوع الحدث إلى تاريخ الأدب - وليست هذه المحاولة الأخيرة فى إعادة اكتشاف كاتبات الدراما وأعمالهن المسرحية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وبداية القرن العشرين.

ينبغى مع هذا الكتاب على الأقل أن تبذل محاولة التصدى للمبدأ السابق Ex und Hopp وتقديم شئ من دراما المرأة فى العقد الأول من القرن الواحد والعشرين.

وهذا لأسباب ليس أقلها أنه يأتى للربط بكاتبات الدراما من الجيل القديم، والتى أجرت معهن "رودر" مقابلات والعمل على استمرارية ووضوح التقليد لكاتبات الدراما في البلدان الناطقة بالألمانية.

وننوه هنا إلى أن الأمر يتعلق بجيلين اثنين من كاتبات الدراما.

أود هنا أن أتقدم بالشكر لكاتبات المسرح اللائى أتحن الفرصة لنا لإجراء مثل هذه الحوارات معهن، وأيضًا الكُتَّاب والكاتبات على تقديمهن مقالات وفقًا لرغبتنا وفيما يتعلق بإجراء المقابلات بحس مرهف.



كاتبة الدراما والمخرجة المسرحية

سابينه هاربيكه Sabine Harbeke

تخفيض ومونتاج العمل اليومى للكاتب

العمل المسرحى عند كاتبة الدراما والمخرجة "ساببنه هاربيكه Sabine Harbeke

تقديم : كارين نيسين - ريزفانى Karin Nissen - Rizvani

سيرة ذاتية:

"سابينه هاربيكه Sabina Harbeke" كاتبة الدراما ومخرجة المسرح، ولدت عام ١٩٦٥؛ بدأت الكتابة والإخراج للمسرح عام ١٩٩٩.

بعد أن أنهت دراستها فى تخصص التربية الرياضية بجامعة زيورخ/سويسرا وحصولها أيضًا على شهادة التصميم البصرى من أكاديمية الفنون بمدينة لوزان، توجهت عام ١٩٩٦ إلى مدينة نيويورك حيث قضت هناك ستة أعوام كاملة.

هناك فى نيويورك عملت السيدة/ هاربيكه فى مجال تقنية الفيلم السينمائى إلى جانب دراستها علم الإخراج بالمعهد العالى للفنون البصرية. فى عام ١٩٩٨ انضمت "هاربيكه" إلى رابطة الكُتَّاب وإدارة وحدات التصوير. فى عام ١٩٩٦ نُشر أول عمل أدبى لها تحت عنوان : "قصص من الحياة اليومية". فى عام ١٩٩٩ كتبت وأخرجت (بالاشتراك مع ممثلين أمريكيين وألمان) النص المسرحى "وجود الرب God exists" لمهرجان الأمل والمجد بمدينة زيورخ.

بعد ذلك أخرجت أربعة أعمال مسرحية بتكليف من مسرح نيو ماركت: العمل المسرحى "أمنيات المساعدة"، فى موسم ٢٠٠٠/٢٠٠١، "ثلوج أبريل" فى موسم ٢٠٠١/٢٠٠٢، "السماء البيضاء" في موسم ٢٠٠٢/٢٠٠٣، ثم العمل المسرحى

"حديقة الرغبات" في شهر ديسمبر عام ٢٠٠٣. فى أبريل من عام ٢٠٠٤ قدم العمل المسرحى "الآن اليوم فقط"، عمل درامى مأخوذ عن قصص قصيرة للكاتب "رايموند كارفر" وعُرض على خشبة مسرح جيستر أليه بمدينة زيورخ. عملها المسرح الألمانى/ الإنجليزى "الآن" قُدم افتتاحه على خشبة مسرح تاليا بمدينة هامبورج.

فى عام ٢٠٠٤ شاركت فى بريك ستوديو بمدينة نيويورك بإنتاج مُدعم من معهد جوته. وبتكليف من مؤسسه فرانكفورتر بوسيتسيون قدمت العمل المسرحي "الليل شئ آخر" عام ٢٠٠٦، وعرضته فرقة تاليا المسرحية فى قراءة مسرحية بمدينة فرانفكورت.

فى أكتوبر عام ٢٠٠٦ أخرجت "هاربيكه" الأداء المسرحى السويسرى الأول.

ومنذ ذلك الوقت كتبت وأخرجت أعمالاً مسرحية، منها "موسم التحريم" عام ٢٠٠٦ وقدم على خشبة مسرح كيل، والعمل المسرحى "بالرغم من ذلك" عام ٢٠٠٧ لمسرح مدينة بوخوم. وبتكليف من مسرح بازل بسويسرا قدمت الأداء الأول للعمل المسرحى "الكمامة" فى أبريل عام ٢٠٠٨.

قصص متوازية وتصميم مسرحى ذاتى

لقد تأثرت كتابات "هاربيكه" بشكل كبير بدراستها السينمائية من ناحية، ومن ناحية أخرى بالاقتضاب الدقيق فى لغتها، والتى تظهر بشكل بارز فى عملية الكتابة فى المادة اللغوية المجمعة للشخصيات المختلفة.

من بين العناصر البناءة فى روايات "هاربيكه" إعداد المونتاج. لا تظهر الأحداث ولا التطورات خطيًا، ولكن تقريبًا كمقاطع سينمائية بذكريات وقفزات زمنية، فى الوقت نفسه يتأثير المونتاج فى مستوى آخر بالعديد من أشكال العلاقة الذاتية. إنهم يجمعون وجودهم من قطع مجمعة من الاحتمالات أو الخيالات، تصميم ذاتى وأكاذيب.

المفهوم النفسى لهذه الشخصيات من الأعمال الدرامية القديمة، تستبدل هنا تدريجيًا بظهواهر وصفية: السيرة الذاتية للشخصيات لا تتأثر بعامل الحسم ولكنها على العكس من ذلك تعتمد على تعاملاتها وقراراتها .

وهكذا توضع الأحداث الصغيرة فى المركز، والتى تُسمى بتفاهة الحياة اليومية، عالم تعايش الشخصيات.

تلخص "ساينه هاربيكه" لغة الحياة اليومية بشكل قوى لدرجة يمكن أن تبدو وكأنها سريالية.

وغالبًا ما تكون الحالات الشخصية أو السياسية المتطرفة التى تؤدى إلى زيادة الأعباء على الشخصيات، لا يمكن التصدى لها سواء كان ذلك فى تعاملها أو فى جانبها اللغوى.

فى العمل المسرحى "الآن und jetzt/and now" تروى "هاربيكه" قصصًا شخصية، قد غيرت أحداث الحادى عشر من سبتمبر مجرى حياتهم بشكل مباشر أو غير مباشر.

أما الأحداث الكبيرة تهتم بها "هاربيكه" فيما يتعلق بالنتائج الشخصية التالية للشخصيات. إذ تشعر جميع الشخصيات "بفقدان الثقة"، وتداعى النظام فى مواقف الناس. وبدون مواقف داخلية واجتماعية باتجاه إجراءات العمل الأساسية والمقررات فى ذاتها بذور العبث وتتحرك اتجاه الفشل. فنجدها فى العمل المسرحى "حديقة الرغبات" تحكى عن اثنين من الرجال، مع خلفية لحرب العراق، قد اسفرت حالتهم الترفيهية الهزيلة بعد أمسية مشتركة فى أحد البارات بداية وبشكل تدريجى ، بأنهم يحتجزون امرأة فى شنطة سيارتهم ، وفقط مع كل جملة ينطقون بها يمكن أن يستغرق ذلك وقتًا طويلاً ويخاطرون بحياة المرأة المريضة بمرض السكرى.

فى الحديث اليومى المقتضب والمؤثر بشكل عادى وهادئ يعكس الوحشية وبرودة الحرب الذى يخلف وراءه العديد من الضحايا دون ذنب اقترفوه. يشير العمل المسرحى "حديقة الرغبات؛ إلى أى مدى يمكن أن تبدو تفاهة الكارثة. ولقد استوحت "هاربيكه" أفكار هذا النص المثير للقلق من واقع صداقة الرئيس الأمريكى السابق چورج بوش "مع رئيس وزراء بريطانيا السابق "تونى بلير" فى سياق الحرب على العراق.

فى العمل المسرحى "حديقة الرغبات" يصبح العمل المركزى لـ "سابينه هاربيكه" واضحًا دقة فى اللغة والعمل مع ذكريات الماضى والمواقف المجاورة من عوالم موازية لذلك.

وهكذا يتناقض الحوار بين "ميرتنس" و "كراوزه" مع منولوج أخت الضحية "اتجريد لوتس"، والتى تنتظر أختها دون جدوى فى محطة خدمة على الطريق السريع.

إنها ترسم صورة سلبية لامرأة لم يذكر اسمها، والتى لم تأتى بنفسها فى النص الدرامى. "إنجريد لوتس" تكره أختها، فحياتها غريبة الأطوار، إذ تبقى طوال اليوم في لباس معطف الصباح حاملة على فخدها ثعبانًا مستأنسًا وتقرأ فى رواية لـ "تولوستوى" مع تدخين مستمر للسجاير وليست لها علاقة بحياتها.

صورة البطلة فى النص الدرامى تقدم للجمهور من منظور أجنبى للشخصيات الأخرى مع تغير صورة المرأة: من الضحية تكون مرتكبة للجريمة، من خلال منظور الأخت التى توصف بوضع ثعبان على كتف ابنتها.

فى العمل المسرحى "حديقة الرغبات" ما يزال من غير الواضح للجمهور عما إذا كانت المرأة ما تزال على قيد الحياة، تترك "هاربيكه" الأمر سرًا.

يحمل الجمهور معه، باعتباره نهاية مفتوحة تحتمل التأويل من الجمهور: تقول هاربيكه" : "أنا ككاتبة دراما لن أكون مسئولة عن ذلك، عما إذا كانت المرأة التى كانت فى شنطة السيارة".

جزء من الحوار بين الشخصيات فى هذا العمل المسرحى يشتمل على عملية اتصال حول هذا الموضوع. وتقدم "هاربيكه" فى مقاطع النص المسرحى نظرة ثاقبة فى مادتها للعمل : وهى اللغة نفسها.

تشكيل اللغة

تترك "سابينه هاربيكه" لشخصيات أعمالها المسرحية التحدث بجمل بسيطة من الحياة اليومية. وفى الوقت نفسه تكون الحوارات متقضبة ومتماسكة. ليس هناك من كلمة واحدة دون معنى؛ تبدو الجمل ضائعة فى بعض الأحيان، شبه كاملة وتظهر أكثر من التوجيه للمتحدثين الساعين للإرشاد كأنها دلالة.

يقف الرأى الداخلى للشخصية فى الصدارة؛ فى حين تبتعد "هاربيكه" بنفسها فى الأعمال المسرحية الأخيرة عن التفسير النفسى. ولكنها تسمح بذلك فى الكتابات الصغيرة المحددة، من خلال وضع يسمح لها بتأليف خاص للإيقاعات ونقاط الارتكاز.

الصمت وكذلك الحديث المتداخل بين الأشكال تحدده "هاربيكه" من خلال علامات الجملة، بحيث تحدد بالفعل إيقاع الكلام للنص فى إطار النص الدرامى صوت الجملة فى أماكن عديدة فى أعمال "هاربيكه" ذات أهمية خاصة - وفى كثير من الأحيان تكرر الشخصيات بعض الكلمات أو العبارات، ليكون تأثيرها وأهمية نطقها فى تحقيق لهجتها: "الاستعداد فى التعبير"، هكذا تقول "انجريد لوتس" فى التفكير فى شقيقتها.

تتحدث المؤلفة عن "عدم ثقة منتجه" فى مواجهة اللغة، أى عن فقدان للغة وذلك يكون تهديدًا لشخصياتها أيضًا: صمويل فى العمل المسرحى "أمنيات المساعدة" صمًا بكمًا، وجارته فى العمل المسرحى "ثلوج أبريل" تتولى فى صمت أمرها بنفسها داخل مسكنها فى تأدية عملها الروتينى اليومى.

ومن هذا الارتياب اللغوى تأتى المؤلفة لتنشئ عبارات جديدة، على سبيل المثال عن قواعد لاستخدام اللغة فى خطاب شخصيات أعمالها: وهنا عرض لأحد المشاهد:

ميرتنز:

قمت بقص شعرى

كراوزه:

لقد رأيت ذلك

ميرتنز:

لماذا إذن لا تقولين شيئًا؟

لماذا؟

كراوزه:

لأننى قد رأيت ذلك بالأمس.

ميرتنز:

ولماذا لا تقولين شيئًا بالأمس؟

كراوزه:

ماذا إذن؟

ميرتنز:

أى شئ. قصصت شعرك؟

كراوزه:

لقد رأيت ذلك.

ميرتنز:

حتى وإن رأيت.

كراوزه:

حتى وإن رأيت.

ميرتنز:

حينئذ يجب أن يُقال شيئًا

كراوزه:

نعم؟

ميرتنز:

نعم

قد يسأل. هل قصصت شعرك؟ أو :أنت قصصت شعرك، أليس كذلك أنت قصصت شعرك. قصصت. قصصت . شده لأعلى. نبرة الصوت. أنت قصصت الشعر. قصصت. نهاية مفتوحة. بداية للحديث. هل فهمت؟

كـــــــــراوزه:

نعم

مـيـرتــنـز:

نعم

كـــــــــراوزه:

نعم

مـيـرتــنـز:

نعم، إذن هناك إمكانية الاتصال.

منذ العمل المسرحى "الآن" يلعب المكان، الذى كتبت فيه "هاربيكه" العمل المسرحى، دورًا رئيسى فى النص الدرامى. تتقصى "هاربيكه" جو المكان وأحاديث الناس لبعض الوقت فى أرض الواقع.

فى مدينة نيويورك حيث عُرض العمل المسرحى والآن "عاشت "هاربيكه" هناك فترة طويلة، وأرادت أن تدرك التغيرات التى حدثت فى نيويورك وأوروبا منذ أحداث الحادى عشر من سبتمبر.

فى مدينة كيل، حيث كان العرض المسرحى "موسم التحريم" عام ٢٠٠٦، مكثت "هاريبيكه" هناك أسابيع عدة لاكتساب التواضع فى الشمال الألمانى والكلمة المرحة وتفاصيل الحياة فى تلك المناطق. فهى تجمع مادتها العلمية من موقع الحدث وتربط ذلك بما لديها من مواد خاصة بها. إنها تعد لغة الحدث كنحات فى مرسمه، حتى إنها لا تبقى على شئ إلا وتأخذه فى تشكيلها للعمل المسرحى.

المؤلف والإخراج المسرحى.

فى الواقع تخرج "سابينه هاربيكه" عرض الافتتاح لنصوصها المسرحية. تقول : "الكتابة دائمًا عمل مهم جدًا. يتم وضع المادة المستخدمة مع الممثلين فى المشهد المسرحى؛ من ناحية تكون مكافأة للكتابة ومن ناحية أخرى أستطيع أن أنهى القصة، التى أُعيد روايتها من جديد".

تضع شخصياتها مع الأعمال المسرحية المكلفة بها، على سبيل المثال فى مدينتى كيل وبوخوم تحدد منذ البداية نوعية الممثلين الذين يشاركون فى الأداء المسرحى لأعمالها : "إن العمل مع الممثلين شئ أساس. إنهم الأشخاص الذين يبعثون الحياة فى النص المسرحى الذى أكتبه. الاحتكاك الناتج فى هذه العملية يولد عاطفة تجذب مشاركة الجمهور فى العرض". هكذا تصف "هاربيكه" عملية بناء النص المسرحى.

لا تقترب المخرجة فقط عن طريق النص، ولكن أيضًا من خلال المقابلات مع الممثلين، الذين يجيبون من خلال أدوارهم المسرحية ومن خلال التفاعل مع السير الذاتية للشخصيات.

أثناء البروفات تعطى "هاربيكه" المرة تلو الأخرى الوقت للحديث المعبر عن مضمون النص والشخصية الممثلة: "لدى من صناعة الفيلم العرض التفصيلى والنهج النفسى. أنا مؤلفة، أتناول القصص بشكل بصرى، مما لا شك فيه أننى أرى المشهد المسرحى بشكل حى أمامى عند كتابة النص".

كمخرجة مسرح تبحث "هاربيكه" بشكل متزايد عن التضخيم الرسمى وتعطى الممثلين الكثير من الحرية لتصميم الشخصية، حتى ولو كان النص فى عملية البروفات بالكاد تقبل التغيرات :"يرتجل الممثلون ويكتسبون التمثيل من السيرة الذاتية والسلوك للشخصية الممثلة".

فى مرحلة مبكرة من البروفات تعرض المخرجة مع الممثلين الانتهاكات للشخصيات وعلاقاتهم مع بعضهم البعض بشكل أساسى.

هذه التعليمات الأولية تحيى فى وقت لاحق النص الدرامى المكثف، تقريبًا بدون تغيير؛ وهكذا تجمع "هاربيكه" بقالب النص والأفكار التى لديها الممثل مع شئ ثالث.

من الملاحظ أن الشخصيات، على الرغم من المطالب المفرطة التى تتعرض لها، لديها من القوة الكبيرة والحيوية. بالفكاهة وإرادة الحياة تستجمع قواها ضد المشاكل والصعوبات التي لا مفر منها.

هكذا تتقابل، في العمل المسرحى "الليل شئ آخر"، "مارى" المريضة والميؤوس من شفائها مع "يورجن شتوب"، الذى أجريت لابنته السمينة عملية جراحية. تقابلاً معًا فى غرفة الانتظار، مستمتعين بتلك اللحظات التى جمعتهم صدفة معًا:

يـورجن شتـوب:

كلانا يود أن يكون الشيء نفسه.

مـــــــــاري:

أعتقد ذلك أيضًا.

يـورجن شتـوب:

نعم، قد يكون

مـــــــــاري:

يـوجـد دُش الاسـتـحـمـام فـى الـطـابـق الخـامس. هـكـذا يُـقـال دُش الخاص. قد يمكن أن نكون هناك.

يـورجن شتـوب:

الآن ! لدى فكرة

يـأخذ يـورجن قطـعة من الـنقـود من جيب بنـطلونه، قائلاً: لحظـة، ينبغى أن نقـرر الآن. ماذا تختارين؟

الرأس أم الكتابة (العدد)؟

مـــــــــاري:

الرأس

يقذف يورجن بالعملة المعدنية إلى أعلى فى الهواء، ثم يلتقطها على ظهر يده

يورجن شتوب:

إنها الكتابة (العدد). أنهم لا يدفعون لى.

بالطبع تحمل الشخصيات الممثلة أيضًا "إمكانات هائلة للعنف وطاقة تدميرية فى حد ذاتها".

فى العمل المسرحى "حديقة الرغبات" تتناول كل من شخصية "كراوزه" وشخصية "ميرتنز" مصير المرأة فى تصريحات مقتضبة، وكرد فعل مبالغ فيه يضحكون، محاولين الابتعاد بأنفسهم عن الأحداث اليومية وخطاياهم. وفى العمل المسرحى "الليل شىء آخر" تطلب "مارى" من شقيقها "مارتن" بأن يزورها فى المستشفى لتظهر رفضها له عن عمد.

تصف "هاربيكه" طغيان المشاعر الخاصة والعجز فى التعامل مع الآخرين، والذى يؤدى إلى اشتعال العداوة فيما بينهم. إنها تصف الصراعات بين الشخصيات بما يتحمله من غضب وتعاطف، والرغبة فى التعاطف والخوف من التقارب الحميم. إنها تناقض فقدان العلاقة والذاكرة والصحة وتخلق حالة من التوتر بين مشاعر الألفة والفضاء العام ونشأة لقاءات غير عادية وغير متوقعة بسلوك عبثى.

تصف "نينا بيترس" نهج "سابينه هاربيكه" فى السرد القصصى بأنها حالة مختبر، تشكل فيه المؤلفة شخصياتها بأعمال جديدة وتقودها إلى حدودها النفسية.

آفاق الوقت.

هناك اثنان من كُتَّاب المسرح المفضلين عند "سابينه هاربيكه"، هما : "صمويل بيكيت" و "هارلد بينتر"، اللذان يطوران وبشكل دقيق الشخصيات ويقدمان حالات أساسية مروعة مثل الإجرام، كما هو عند "بينتر".وكما هو الحال عند "بيكيت" نرى أن عامل الوقت موضوعًا مهمًا عند "هاربيكه" كما هو واضح فى كل أعمالها المسرحية الجديدة تقريبًا. تقدم فى أعمالها الصرامة والشيخوخة والحياة المتباعدة والموت.

محدودية الوجود الإنسانى وعدم الرجوع للخيارات الخاصة تُعد الجانب الآخر الوجودى للحياة اليومية. إن ذلك ما تحكيه؛ هاربيكه" من خلال شخصياتها.

بالإضافة إلى ذلك غالبًا ما يكون هناك حدث خفى تتكتمه الشخصية، ولكن يفصح عنه أثناء الحوار، ولكن شيئًا فشيئًا. يندفع الحدث إلى السطح.

نجد فى العمل المسرحى "موسم التحريم" أن شخصية "جزيلاً" مريضة ميؤوس من شفائها وتعكس العلاقة مع ابنها العاق؛ أيامها الأخيرة فى الحياة المهنية معدودة.

فى العمل المسرحى "الليل شىء آخر" تنقل المؤلفة الموضوع إلى المستشفى، المكان الخاص لجو المرض وربما الوفاة ويعد مكانًا أساسيًا لتلك الأسباب للقاء الشخصيات. ربما تجرى الحوارات فى إطار سطحى من المشاعر والنزاعات، التى لم تنفجر والمحمولة داخليًا لدى الشخصيات:

"غالبًا ما تكون الكلمات غيض من فيض، وما فى باطنها يجب أن ينسج صدى لذلك ، فالشخصيات تبقى بذلك غامضة وقد تكون أيضًا خطرة".

من خلال التكثيف والدمج للجمل والعبارات تصل "هاربيكه" إلى أن كل شخصية تنطلق فى كون ما دون الخوض فيه، عن طريق الخفض ولكن من الممكن تميزه، وهكذا تحمل معها من التعقيد والعمق دون أن يكون الأمر واضحًا من الناحية النفسية.

أصدقك فى قصة الشعر وفى القميص وفى استحقاقك للحياة

لكن ليس فى كلامك

مقابلة مع "سابينه هاربيكه"

كارين نيسين - ريزفانى:

من أين تأتى الدقة فى أعمالك الدرامية؟ هل كان ذلك جزء من دراستك؟

سابينه هاربيكه: الدقة شئ فى داخلى، ويظهر ذلك فى كل كتاباتى وأيضًا فى أعمالى الإخراجية أو من خلال الأفلام. إنها مسألة من المنظور على العالم، الاهتمام بالتفاصيل وبالأمور الصغيرة فى المواجهة. إننى أحكى من وجهة نظرى، ولكن مع عدم الخلط فى كتابة السيرة الذاتية. من خلال دراستى عن الظواهر المرئية والإخراج السينمائى استطعت بنظرة ثاقبة على العالم أن أدقق فى

المحتوى والتصميم. لذلك أتفحص بنفسى وبأدواتى المستخدمة الوقت الحاضر، مع التركيز على التفاصيل والبحث عن التنفيذ فى اللغة، لكنها ليست دقيقة وموثوق بها. يقول "زاوى سيمث" "أنه من واجب الكاتب أن يقول قدر الإمكان حقيقة إدراكه الخاص بشكل دقيق". وهذا ما أحاول فعله.

نيسين - ريزفانى:

هل هناك تغيير مستمر فى أعمالك المسرحية / التطور فى استخدام اللغة؟

هـاريـيـكه:

فى أعمالى المسرحية الأولى تعاملت مع دقة اللغة، كنت أحاول أن ألفت معها مجرى التاريخ، وضع الدراسة النفسية للشخصيات.

فى العمل المسرحى "أمنيات المساعدة" على سبيل المثال يجتمع الأشقاء فى يوم ذكرى وفاة والدتهم فى حديقة الوالدين ويتناولون معًا تاريخ العائلة.

حامل أسرار تاريخ العائلة الإبن بالتبنى، لكنه أبكم، لذلك من الصعب التورط لوضع لغة أخرى فى التعامل معه.

أما في الأعمال المسرحية المتأخرة، ما بعد العمل المسرحى "حديقة الرغبات"، أتناول اللغة أكثر وأكثر على هذا النحو؛ أقدمها للنص

بوصفها عنصرًا متعادلاً بجانب الشخصيات والتاريخ والمحتوى.

لقد فقدت اللغة بشكل إنتاجى عن طريق الكتابة . فى الواقع ليست هناك جملة أنطقها تكون بشكل ودى، لأن المواجهة مع سيرتها واستخدامها اللغوى تفهم بشكل آخر، عما أقصد أو كما كان يفترض.

شخصيات أعمالي المسرحية يتشككون فى الجمل ويشيرون إلى غموض الكلمات.

الأخت فى العمل المسرحى "الليل شىء آخر" تقول لأخيها : "إننى لا أصدقك لآخر جملة". يكمن فى ذلك استحالة. سواء كانت الشخصية أو الممثل تسحب اللحظة المصداقية على أرض الواقع.

فى العمل المسرحى "موسم التحريم" يقول "هاينز": "أنا لم أقل قرف. أنا قلت قرف. هذا يبين شعورى". وحتى فى مثل كلمة "قرف /اللعنة" تكمن مجموعة من المعانى، وصولاً إلى حالة من التعاطف. أحيانًا أركن إلى اللغة والتى أضع فيها الكلمات فى سياق غير مألوف: "أهى سعادة غير زوجية؟"

نيسين - ريزفانى:

أى أهمية يحملها الصمت فى أعمالك المسرحية؟

هــاريــيـــكه:

الشكل المتطرف للغة هو الصمت. بصفتي واحدة من صناع السينما تثيرنى إمكانية، أن تحكى شخصية ما أيضًا على خشبة المسرح بشكل صامت: الشخصية فى سلوكها، فى لقاءاتها الصامته تعد إمكانية مختلفة للتعبير عن احتياجاتها، عما أن تكون ناطقة.

هناك العديد من الشخصيات الصامته فى أعمالى المسرحية. على سبيل المثال جارة المسكن فى العمل المسرحى "ثلوج أبريل" التى يشاهد عندما فى وقت واحد قصة زوجين (إيمى وجلين) أثناء عملها اليومى الهادئ، وأن يلقى نظرة على حياة الاثنين بدون أن ينبس ببنت شفه وبشكل واضح.

بائعة الزهور فى العمل المسرحى "الليل شىء آخر" تستخدم الصمت بشكل برجماتى جدًا: إنها تبيع أكثر الزهور وهى صامته، لأن الناس يشعرون بالشفقة عليها. فى الصباح وبعد أن تقابلت مع الناس طوال الليل فى حالة من الصمت، تبدأ فجأة في الترنم بالغناء.

بالإضافة إلى الشخصيات الصم، نجد أن الصمت يُعد إمكانية للحوار، بمعنى أن الصمت البليغ يمكن أن يكون تعبيرًا عن المشاعر التى لا تعبر عن نفسها بشكل متفتح.

فى نصوص المسرحية يوجد هناك للمستويات المختلفة للصمت عناصر نموذجية: عندما يكون هناك "صمت"، حينئذ يصمت

كلاهما لأنهما يجب أن يصمتا، عندما يذكرٌ بسرد للأفكار وتكون هناك فترة راحة لتوقف شخص ما عن التفكير فى شىء، لأن هناك عرضًا من شخص ما لكلام وهو مالا يقبل، أو لأنه نسخة طبق الأصل يمكن أن تصاغ بصعوبة. وهنا يكون سلوك واحد فقط عند "الصمت" يتصرفون معًا. "الصمت" هو صمت دائم.

نيسين - ريزفانى:

لماذا تكتبين كل شىء صغيرًا - عنوان العمل المسرحى - الأسماء والنماذج المقلدة للمشهد المسرحى؟

هــاريـــيـــكه:

هذا هو التعبير عن المساواة بين الكلمات، التى أعتقد أن لها علاقة بجماليات نظم الكتابة وإيقاعات الكلام. إننى ألتهم من كل مواقف الحياة اليومية، أراقب وأسمع، ولكن أيضًا فى نهاية المطاف تكون لغة عملى المسرحى مصقولة ومخفضة. عمل مركز كثيف كنظم قصيدة شعر وكلغة لخشبة المسرح.

إننى أنقح النص مرارًا وتكرارًا حتى تصبح العبارات كنوتة موسيقية. الكتابة بالأحرف الصغيرة تمكن أو تجعل من السهل إيجاد إيقاعات ألفاظ أخرى خلاف المعتادة، كما أنها تدعم غموض دلالة بعض الكلمات. فى العمل المسرحى الأول على سبيل المثال بالكتابة الصغيرة للشكوك، سبّ الرب سبق تسجيلة فى العنوان "وجود الربّ".

نيسين - ريزفاني:

ما معنى ذلك بالنسبة لك، أن تكتبى بلغتين (الإنجليزية والألمانية)؟

هـاريــيــكه:

بما أننى درست فى نيويورك وعشت هناك لفترة طويلة، كان من الضرورى أن أكتب نصوص الأفلام والأعمال المسرحية باللغة الإنجليزية.

ولقد اكتشفت كم أنا أحب اللغة الإنجليزية، موجزة وغامضة تحتمل التأويل مثلما كان يحدث فى الحوارات.

لقد احتجت لبعض النصوص المكتوبة، من أجل إحلال الندرة فى اللغة الألمانية. ربما كان علىّ المرور عبر لغة أخرى حتى نتعلم كيف نقدر نوعية لغتنا الخاصة. وفى الوقت نفسه أشعر بحب للغة الألمانية، لأننى يجب أن أعتمد عليها طويلاً من أجل الحصول على النحو الموجز حسبما أريد.

وأنا أحب أن أشعر بأننى قادرة على الاعتماد على لغة واحدة غير محدودة، حتى أستطيع أن أمثل مع الألمان، وهذا مالم أشعر به فى اللغة الإنجليزية ربما لأنها ليست لغتى الأم.

نيسين - ريزفاني:

ما هى الموضوعات التى تنقلينها حول نوع خاص للتعامل اللغوى؟

هـاريـيـكه:

من ناحية أتعامل مع جوانب خفية للشخصيات، التى تُثار من خلال اللغة ، لأن تبوح بأسرارها.

أنا أتحدث عن أحداث تهز البدن أيضًا فى اللغة والتى تكون مؤلمة لدرجة أنها لابد من استبعادها، بداية يجب أن يكون هناك صمت.

الأشياء التى تدفع أو تحرك الأفراد، ما هى إلا نقاط ألم خاصة: الموت (عند "جزيلاً" فى العمل المسرحى "موسم التحريم"، وعند "مارى" في العمل المسرحى "الليل شىء آخر")، الديون (فى العمل المسرحى "وجود الرب" والعمل "بالرغم من ذلك") واستحالة الحب (فى العمل المسرحى "اليوم فقط")، والعقم أو عدم الإنجاب (عند "إيمى" و "جلين" فى العمل المسرحى "ثلوج أبريل")، واحتمالات العنف التى تكمن فى داخلنا (فى العمل المسرحى "حديقة الرغبات"). ومن ناحية أخرى أتعامل مع نظام المحاولة اللغوية لنقاط الألم فى وقتنا الحاضر.

الموضوعات التى لا تفارقنى، مثل فقدان الثقة، الرغبة والعجز فى مواجهة العنف ، تآكل الاتصال المباشر، استحالة الخلاص، ولكن أيضًا الرغبة فى البقاء على قيد الحياة والشوق إلى التغيير.

نيسين - ريزفانى:

ما هى العلاقة عندك فى التدريج من النص الدرامى إلى عملية

الإخراج؟ هل النص الدرامى حتى عملية الإخراج مازلا مفتوحًا؟ وهل هناك الكثير من التغيير أثناء العمل؟

هـاريـيـكه:

عملية الإخراج تُعد حالة مختلفة من التجميع للنص "يجب أن تعمل وكأنها واقع النص، وفقًا لقوانينها الخاصة. لقد تحققت من كل نص لفترة طويلة للتأكد من دقة النص والإيقاع، أنحته وأصقله وكأنها عملية نحت تمثال، وذلك لما يتمتع به مع عدم حدوث أى تغيير بشكل أساسى أثناء عملية الإخراج أنا لا أكتب هكذا، ببساطة أخطط وأتابع حركة عملية الكتابة بمزيد من التخفيض فى الدقة. بهذا المعنى أتحقق من النص مع الإخراج. عندما يطلع الشخص على عمليات إخراجية مختلفة لنص واحد، يتعلم من ذلك ويكون أكثر تحديداً حول مضمونة.

عملية الإخراج تتغير مع كل عمل مسرحى. عملى المسرحى الأخير "الكمامة" فى شكل أكثر انفتاحًا عن ذى قبل ويمثل مع العروض المسرحية الأساسية، كما لو كان يقفز بسرعة كبيرة مع مرور الوقت والمكان جيئة وذهابًا. يجسد الممثلون الشخصيات فى وضع ثقتهم ذات الاستخدام الأكمل، يحملون فى المرحلة التالية الشخصيات المرتبطة بشكل فضفاض أمامهم. ومن خلال ذلك تعطى أكبر قدر من المرونة.

بوصفى مخرجة لا أحكى للممثلين عن كل شىء فى البداية، كل ما أفكر فيه لكل شخصية من الشخصيات، وذلك للحفاظ على إبقاء البحث مفتوحًا للوصول للآخر، حتى فى أدق نقطة للشخصيات يمكن أن تكون.

كمخرجة لا أهتم فقط بالشخصية التى كتبتها، ولكن بالشخصية التى تم تطويرها وفقًا لنوعية العمل، الشخصية التى تتعامل مع الممثلين والممثلات فى المكان وواقع خشبة المسرح.

نيسين - ريزفانى:

هل يمثل التعامل مع جيل النسوة من كاتبات المسرح دورًا فى كتاباتك؟

هـــاريـــكه:

الجيل السابق لى والذى تنتمى إليه الكاتبة "إلفريده يلينيك ومارلين ستريوفيتس"، لابد وأنهم كانوا فى صراع فى التعامل مع مسألة "الحركة النسائية"، من أجل إيجاد مكانًا أو وصفًا جديدًا لهن.

أنا أدرك تمامًا بأننى إمرأة، تكتب وممكن أن أكون قادة على توفير درجة من الاسترخاء، حيث إننى لا أنتمى إلى الريادة.

لقد تعرفت على الكاتبة "مارلين ستريروفيتس" أثناء المشاركة فى برنامج لدعم الدراما السويسريه. تقابلت مع امرأة كانت لديها

القدرة الكبيرة على التفكير بكل دقة، تقرأ وتكتب ما يلقى الإعجاب لديها ويحقق التواصل بين العالم. العودة إلى الحركة النسائية. كما كان فى سن المراهقة فى فترة الثمانينيات، كان وضع المرأة والمساواة بين الجنسين موضوعًا هامًا بالنسبة لى. أنا أيضًا كان لى فى تلك الفترة بعض المعارك الشخصية البسيطة، لقد أردت على سبيل المثال، عندما كنت فى عمر الثلاثة عشر عامًا، بدلاً من أن أتعلم حرفة يدوية، أن أتقدم لدراسة علم الرسم الهندسى. على الرغم من مجمل المساعدة فى الوصول لإدارة المدرسة، لم يكن لى أية فرصة. لقد أغضبنى بالفعل. مسألة المساواة فى الحقوق كان فى المدرسة الثانوية أيضًا مسألة مهمة:

عما إذا كان المرأ تلميذًا أو تلميذة "رجل وامرأة" ينبغى أن يكتب ويشارك فى النقاش حول ذلك.

كل هذه الأمور تُشكل معركة تكون أبعد ما تكون للوصول إلى نهايتها. وباختصار، أنا أكتب وأنا امرأة، وأنا أعرف، فى أى التقاليد أكتب.

نيسين - ريزفانى:

هل الفرق بين الجنسين أو الأدوار بينهما والكليشيهات أو المشاكل الناجمة عن الفرق بينهما تلعب دورًا فى كتابة أعمالك الدرامية؟ وإلى أى مدى كان موضوع الأنوثة والحركة النسائية تتدخل فى كتاباتك؟

هـاريـسكه:

فى ألمانيا - بل وأكثر فى سويسرا - فنحن بعيدون لدرجة كبيرة عن موقف المساواة بين الرجال والنساء؛ لذلك أتناول هذا الموضوع بصورة واعية.

فى العمل المسرحى "السماء البيضاء" أردت أن أبين شخصية تتناول مسألة الحب، وكنت أرغب فى دراسة الأنماط للعلاقة بين الرجل والمرأة فى فترة زمنية متباعدة.

كان من الواضح، بالنسبة لى ككاتبة دراما، أنه لابد وأن تقف المرأة فى نقطة الارتكاز أى فى الموقع الرئيسى.

هنا تتقابل "مارى" مع ثلاثة رجال فى أعمار مختلفة (٢٣-، ٢٧-، ٥١ -) عامًا فى مشاهد مسرحية غير مرتبة زمنيًا؛ إنه دور رائع للممثلة، بل وذات براعة كبيرة. هناك العشرات من الأعمال المسرحية، يقف فيها الرجال فى نقطة المركز، وفيها تعرض علاقاتهم مع النساء، وهذا ما أردت أن أُعيده فى العمل المسرحى "السماء البيضاء". عُرض هذا العمل المسرحى مرتين بنجاح كبير، وأنا مقتنعة بأن الرجل كان واقفًا فى الوسط فى نقطة المركز وكان يمثل ذلك فى أكثر الأحيان.

امرأة واحدة وثلاثة رجال، مازال ذلك لا يستقبل بسهولة فى واقع مسرح المدينة.

إننى أتساءل مع جميع الشخصيات حول قضايا المساواة بين الجنسين وبشكل وثيق جدًا، مما أحدثت الشخصيات التى تقدم البيانات، أترك المرأة مرة والرجل مرة أخرى فى بعض الأحيان لتمثيل الموقف المعاكس.

هناك ما يستدعى التحقق منه بالضبط، ماذا يجب أن تكون الشخصية النسائية وما تقوله الشخصية الذكورية فيما يتعلق بالجنس الآخر، وما هى الصورة التى يرسمها كل منهما عن الآخر.

أحيانًا أبحث عن الشخصيات فى حالات المغالاة القصوى، لجعل آليات العمل مرئية: فى العمل المسرحى "حديقة الرغبات" يتحدث رجلان مع بعضهما البعض بكل احترام عن امرأة، يحتجزونها فى شنطة السيارة فى وضع يهدد حياتها.

إنهما لطفاء جدًا لدرجة ساحرة، يمثلان السلطة بين بعضهما البعض تاركين حياة المرأة فى خطر، يستمعون بمزاجهم على حساب طرف ثالث، على حساب حياة المرأة. فى النهاية، عندما علموا أن الوقت متأخرًا لأن يعودوا، يمكن أن تكون المرأة قد ماتت، يتحدثون عن صدرها وكم هى مثيرة جنسيًا. ينخفض الرجلان بجملتين قصيرتين يتصوران المرأة والموت على وجهها بأنها كائن جنسى.

ولكن النساء لسن فى مأمن. "مارى" امرأة ذكية، متحررة ومستقلة، تستسلم فى العمل المسرحى "السماء البيضاء" للاستبداد وللسيادة التقليدية. يمكن أن يسأل المرء نفسه، لماذا أقوم بإنشاء مثل هذه

الصورة كامرأة؟ لكن فى حالة من التناقض يتكون بناء مثير، خصوصًا أن "مارى" تترك بشكل مهين للغاية بسبب هذا التسلط الذكورى. بعد ذلك يصل الأمر إلى خطوة أبعد: تستطيع "مارى" بعد سنوات فى وقت لاحق أن تتصور آلامها وشوقها.

وتصيغ ذلك عندما تقابل "إب". إنه عاجز عن الكلام، متوقفًا فى استحالة حبهم. وأخيرًا فإنه يحفظ لها كرامتها.

كامرأة أدرك ذلك بشكل مختلف، عندما أكتب عملاً مسرحيًا عن النساء الأقوياء، بخلاف ما يكتب الرجل عن الرجال الأقوياء. إننى آخذ ذلك بعين الاعتبار وأعتقد أن لدى وظيفة كامرأة، أن أتحدث عن النساء. ليس هذا فقط، ربما أزن شخصياتى من حيث أدوارهم الجنسية بشكل أكثر، عما يفعل ذلك كاتب ما من الرجال.

إننى أشعر بالقلق، لأن الشخصيات النسائية تشترك بتفاهم كبير فى العملية، بدون أن تبذل ذلك فى موضوع خاص بهم. الشئ المهم عندى، أن مجالات الشخصيات سواء كانوا رجالاً أو نساءً، أن تفتح لاتساعها.

أنا أحب الشخصيات المفاجئة والتى تكسر المفاجأة، غير متأسفة والتى تكلفنا أحيانا الكثير.

نيسين - ريزفانى:

إلى أى مدى قد تغيرت هذه المشكلة؟ هل تلعب المطالبات النسائية والنظريات والموضوعات دورًا فى كتاباتك؟

هـاريـيـكه:

أيضًا مشروع هذا الكتاب حول "كاتبات الدراما المعاصرات" على سبيل المثال ليس محايدًا، لأنه يثنى بشكل خاص على موقف النسوة الكاتبات. فالمرأة لا تقف بشكل بديهى فى شريعة الكتابة للرجال والنساء، للأسف. هناك فى البلدان الناطقة باللغة الألمانية لا يوجد تقليد حقيقى لكاتبات الدراما، فى سويسرا الوضع أقل بكثير مما هو عليه فى ألمانيا والنمسا.

لا أعتقد أنه يمكننا أن نتكلم ، في تصور وجود نص لمؤلف أو مؤلفة، فى موضوع المساواة بين الجنسين. وهذا يعنى أننى حتي اليوم مازلت أتعامل بحذر شديد فيما يتعلق بهذا الموضوع، بصفتى امرأة تمتهن الكتابة. فأنا عندما أكتب على سبيل المثال بشكل نسوى متطرف، على الأرجح سيأتى شخص ويقول: هذا واضح، امرأة تكتب عن الموقف النسوى - وبسرعة يفتح درج من الأدراج ويغلق آخر، بمعنى أن يكون هناك الاستعداد لتحمل القص وغير ذلك.

إننى أصيغ الموضوعات والشخصيات على الرغم من وجود بيانات سياسية واضحة، لكننى أحاول تجنب أنه من الممكن أن يتبلور ذلك ضدى كامرأة كاتبة وأصنف وفقًا لذلك. ربما يكون ذلك فى أبناء جيلى المعاصرين - الذين ينظرون - تحديد المواقع للفكر النسوى.

الجدل الدائر مع ما يتعلق بالكليشيهات النسوية (ربما هذا هو ما بعد النسوية)، المعرفة بالكليشيه واللعب بالصورة النمطية للكليشيه،

يتدفق كل ذلك فى العمل، وأخيرًا أكتب أيضًا، ولكن ليس فقط، عن تقاليد الأدب النسوى.

نيسين - ريزفانى:

أنا أكتب الكثير والكثير حول المسرح، إن هناك دائمًا المزيد من النساء يعملن فى مؤسسة المسرح. ما هو شعورك حول مقوله "إن مستقبل المسرح أنسوى"؟

هـاريــيــكه:

مقولة "إن مستقبل المسرح أنسوى"، هذه جملة فى حد ذاتها متعجرفه إلى حد ما. بذلك يمكن الآن اللعب بشكل جيد، وربما تعطى أيضًا شيئًا ما. وبلاشك تأتى العديد من المخرجات إلى هذا المجال عن طريق الدراسة، كثير من النساء أكثر مما كان عليه الوضع قبل عشرين عامًا. ولكن بصراحة: كم من النساء يعملن كمدراء مسرح فى ألمانيا؟ بل وهناك من مدراء المسارح من لا يجلبون كاتبات دراما أو مخرجات مسرح إلى مسارحهم، لأنهم لا يريدون هذا الشكل من تركيز السلطة فى يد امرأة.

بطبيعة الحال فى المدارس من خلال تطوير الدراسة (وجود تخصصات جديدة فى الجامعات مثل "كتابة المشاهد المسرحية" و "الإخراج المسرحى")، تأتى من تشكيل ووضع كاتبات الدراما. ولكن ليس الأمر هكذا ، إن المساواة بين الرجال والنساء قد وصلت إلى

مرحلة أن يتم التعامل مع المرأة بنفس الطريقة التى يتعامل بها الرجل، ناهيك عن حقيقة أن المرأة تتقاضى مقابل عملها الفنى فى المسرح أقل مما يتقاضاه الرجل. وهنا أود أن أقول إن صناعة السينما فى هذا الجانب أكثر مرارًا مما هو عليه فى المسرح، إذ أن الفن هناك أكثر حداثة.

الطابع الفريد للمسرح لا جدال فيه، ولكن يجب ألا ننسى كم هو المسرح تلقيدى وسيادى، يقوم على أساس هيكل ذكورى، والتغيير فيه يتم ببطء شديد. ولكن ما تزال هناك نساء، يعملن فى المسرح ويكون بمثابة دورة مهنية لهن، مستخدمين الشكل الذكورى فى العمل: أنا، "أورسولا"، دراما تورج. ولم تطرأ الفكرة على ذهنى إطلاقًا، أن لا أقول: أنا مخرج. ولكن أنا مخرجة.

وربما تكون هذه مسألة الجيل المعاصر، لاستخدام اللغة.

إذا كان مستقبل المسرح. "أنسوى"، إذن لابد وأن تكون هناك صعوبة كبيرة، أن ترتبط مهنة المسرح بالعائلة، لابد أن يكون هناك خلق للهياكل.

جيل كاتبات الدراما الذى أنتمى إليه وكذلك المخرجات والدرماتورجى، يُعد الجيل الأول الذى يعمل بالمسرح - وعلى أى حال - لديه عائلة خاصة. هذه الإشكالية سوف تقابل أيضًا جيل صناع المسرح من النساء، والعديد منهم يمتهنون العمل فى المسرح. دعونا نرى، عما إذا كان ذلك حقًا فى خلال عشر سنوات، أن يحدد

النساء ما هية المسرح. هناك فى بلدان أخرى، على سبيل المثال نيوزيلاند، يكون الأمر هكذا. وأنا مازلت متشككة.

نيسين - ريزفانى:

كيف يحدث ذلك، وأنك قد قررت لنفسك العمل فى المسرح؟

هـاريـيـكه:

هكذا أن أحصر نفسى، لا يمكن أن أصيغ الأمر هكذا. حسنًا، لقد درست فى البداية الاتصال المرئى، ثم بعد ذلك الإخراج السينمائى، لكن كان لدى دائمًا تقارب مع المسرح. إننى أردت بعد إنجاز بعض الأفلام القصيرة أن أقدم نمط رواياتى القصصية فى وسائط إعلامية أخرى. وبالتالى كان عرض العمل المسرحى "وجود الرب" بالمسرح . وبعد ذلك جاءنى عرضى من "كريستينا دونسر؛ و "أوتو كوكلا" للعمل بمسرح نيوماركت. ومن هناك واصلت فى تطوير وتنمية العمل المسرحى. إننى أحب السرعة فى المسرح والمباشرة، وأيضًا بساطة الوسائل الممكنة.

لقد كان لدى حرية كبيرة من خلال التعاقد لكتابة الأعمال المسرحية المتدرجة وكذلك الإخراج المسرحى. وهذه الدرجة من الحرية لم أتحصل عليها فى العمل بالسينما. بالطبع أنا أحب السينما ومازالت صناعة الفيلم فى كيانى، بالتوازى مع كتابة الأعمال المسرحية هناك أيضًا نصوص سينمائية، ومباشرة، إذا سمح لى الوضع، يمكنني إنجاز فيلمًا طويلاً.

ولكن للأسف التغيير بين وسائل الإعلام ليس سهلاً للغاية، على الرغم من أننى أجد أن ذلك مثمرًا بشكل جيد.

ما أتخيله من حيث المقارنة بين المسرح والسينما: بالمسرح يمكنك العمل فى فترات زمنية قصيرة. أما بالنسبة لإنتاج الفيلم السينمائى، ربما إذا حالفك الحظ وكانت لديك علاقات ودية مع المؤلفات والمخرجات، يمكن إنجازه فى معدل نمو ثلاث سنوات. إنها فترات جنونية.

أنا أحب دائمًا مواصلة عملى الخاص باستمرار، للتغيير والتحقيق والتماس الجديد فى العمل على وجه الدقة. أستطيع أن أفعل ذلك فى المسرح بشكل متدفق، لأن لدى الفرصة المتاحة لكتابة عملين مسرحيين وإخراجهما على مدار سنة واحدة تقريبًا.

بشكل أساسى فإن ذلك هو الجانب التواصلى الذى ألتمسه، سواء كان ذلك فى المسرح أو فى السينما. أريد أن أحكى، أصنع صورًا وأحتك بالأشخاص الموجودين فى مواجهتى.

لم أستطع الكتابة فقط، فذلك على المدى الطويل يشعرنى بالوحدة. أما العمل فى إطار مجموعة فهذا ممتع جدًا وإن كان أحيانًا صعبًا ولكنه يسمح أيضًا بقدر كبير من الحركة.

بعض ما كتبته والذى أراه خيالاً أمامى، يأخذ شكلاً مختلفًا أثناء البروفات، والذى يُعد فى أحسن الأحوال تطورًا متواصلاً ورفع كفاءة أو تقوية خيالى الأصلى. تخلق الأمسية المسرحية بشكل قوى تمامًا. وهذا شرف عظيم أن يستطيع المرء العمل هكذا.

نيسين - ريزفانى:

لماذا تكتبين أعمالاً مسرحية/ درامية؟

هل لديك تحديداً قلق ما؟

هـــاريـــيـــكه:

لابد أن أتعامل مع الوقت الحاضر، أن أحاكيه من أجل التواصل معه. لذلك أفحصه، ومن خلال ذلك أكتشف نظامًا للمحاولات من أجل تشريح بعض المواد وأنميها بما يتوافق مع الحاضر. أحاول تأجيج التزامن المتعادل فى إطار زوايا مختلفة، وأطرح الحاضر للمناقشة. أما النظرة الجامدة لوضع ما تكون غير سارة بالنسبة لى، فأنا أبحث دائمًا عن الحركة وعن الاستمرارية.

إن شخصياتى تعكس ذلك: إنها تتعثر ، تسقط، تتألم، تكافح، ولكنها لا تستسلم أبدًا، إنهن يبقون، حاملين للمرح بأشكاله المختلفة.



Theresia Walser تريزا فالسر

تريزا فالسر Theresia Walser

وحش المنولوج، ترويض المسنين والبغايا المهاجرات

تقديم: كريستينه كونتسل Christine Künzel

سيرة ذاتية:

تريزا فالسر Theresia Walser، كاتبة الدراما ولدت عام ١٩٦٧ بمدينة فريدريشهافن/ ألمانيا. فى الفترة من عام ١٩٩٠ حتى عام ١٩٩٤ درست علم التمثيل بالمعهد العالى للموسيقى والمسرح بمدينة برن/ سويسرا. بعد ذلك التحقت بالتمثيل لمدة عامين بمسرح الشباب بمدينة جوتنجن. انطلاقًا من هذه الخبرة كان أول عملين مسرحيين لها "قليل من الشك" و"زوجان متبقيان". وبالعمل المسرحى "بنات كنج كونج" رشحت كأفضل كاتبة ناشئة لعام ١٩٩٨.

فى عامى ١٩٩٩ ، ٢٠٠١ منحت جائزة معهد جوته لأفضل الأعمال المسرحية. ١٩٩٨ فازت بجائزة وسام شيلر التذكارى لجائزة بادن فرتمبرج.

فى عام ٢٠٠٦ حصلت على منحة دراسية من بنك BHF مؤسسة فرانكورت. حاليًا تعيش "فالسر" ككاتبة مستقلة بمدينة فرايبورج/ ألمانيا. ولقد نالت احترام نقاد المسرح ككاتبة دراما، وإن كانت أعمالها. بالمقارنة مع أعمال مسرحية لأخريات - لم تنال الفرصة للعرض فى دور المسرح الكبيرة أو يخرجها للمسرح مخرجين كبار من المشهود لهم فى الوطن.

ولقد تسأل "ماتياس هاينه" عنما شاهد العرض الأول مسرحية "الرياح الموسمية فى أبريل" : "لماذا تترك دور العرض المسرحية الكبيرة فى هذا البلد هروب أعمال مسرحية من هذا القبيل؟"

عدم قبول "تريزا فالسر" في دور العرض الكبير ربما يرجع ذلك إلى رفضها فكرة موضة مسرح ما بعد الدرما. هناك شخصيات عند "فالسر" وحوارات وأدوار مسرحية تمثل حفلات للممثل ولاسيما للممثلة.

إن التمثيل الجمالى المحدد وانعكاس الذات الساخرة ليست من اهتمامات "فالسر". إنها لا تريد أن تفكر المسرح و أو تدمره، ولكنها تحاول أن تأخذه على محمل الجد كوسط إعلامى وتسليط الضوء على مزاياه أكثر من غيره من الوسائط الإعلامية الأخرى تجعل منه فضاء للتخيل. وتربط ذلك أيضًا بشخصية "بوتوشتراوس" التى يحتذى بها، والذى طالب فى كلمة جائزة "بوشنر" عام ١٩٨٩ بأنه يجب على كُتَّاب المسرح أن يكتشفوا "فضاء جديدًا" للتخيل.

علاوة على ذلك كان لدى "فالسر" بعض الشئ من سوء الحظ فيما يتعلق بالإخراج المسرحى للعروض الأولى لأعمالها المسرحية - وبشكل خاص العرض المسرحى "المهاجرات البغايا" وأيضًا "مراسلة حربية" . يمكن للمرء أن ينظر لسخرية القدر، أن ذلك كان على وجه التحديد نساء أساءت "فالسر" فهمهن فى أعمالها المسرحية.

وبسبب هذه التجربة يمكن أن نقييم "فالسر" بشكل جيد، أين تكمن مشكلة الإخراج لأعمالها المسرحية. إنها تكتب بلغة قوية وشاعرية بشكل كثيف، والتى تسعى إلى فتح المجال للخيال - وهذا ما أكدته آراء النقاد.

بالنظر إلى الاتجاه الحالى للإخراج المسرحى، يهدف إلى عدم السماح للنص بالوقوف والتأثير، ولكن لتوضيح كل شئ وأن يريد أن يوضح ويفسر مع الموسيقى صراعًا مبرمجًا فى السابق: "يشتكى المسرح، ليس فقط بصوت عال، من تلاشى الكُتَّاب . إنه مسرح المخرج والممثل".

ترى "فالسر" هنا مسابقة لتأليف العمل المسرحى؛ ويطرح هنا السؤال، من الذى يهيمن فى نهاية المطاف على النص والعمل المسرحى وكذلك المشاهد المسرحية؟ هل المؤلف / المؤلفة أو المخرج/ المخرجة؟: تنصيب الذات للمخرج أكثر من المؤلف". وهذا مالدى الكثير من كاتبات الدراما، اللات يكتبن للمسرح، ولا تؤدي بالضرورة إلى مشكلة، عندما لا تفهم النصوص - تماما فى أسلوب ما بعد الدرامية - فى أوسع معانيها كمستودع للمادة النصية، التى تخدم الإخراج وتعد بداية لخشبة المسرح بل والسيادة عليها.

أثناء عملية الإخراج للأعمال المسرحية وأيضًا المتوسطة منها يمكن أن تساعد أحيانًا فى التأثير الكبير والتصور أيضًا، تطلب "فالسر" فى نصوصها الدرامية، أن تقدم الدرماتورجى واللغة والشكل الخاص والفريد من نوعه من الكوميديا. مثل هذه الأشياء قد تم إنجازها حتى الآن فى إخراج عدد قليل من الأعمال المسرحية لـ "فالسر".

إنه مزيج من الإثارة الراقية والتراجيديا العميقة، والتى تعد توازنًا دقيقًا بالفعل وليس تحديًا للإخراج أو للتمثيل.

فى الحوارات التى تبدو غير فاعلة تنفتح فجأة للأعمال، وتنمو الشخصيات بالمعنى الحقيقى للكلمة إلى ما هو أبعد كاشفة عن الجانب الوحشى للإنسانية.

الشكل الخاص جدًا للكوميديا التراجيدية التى تقع فى هذا التناقض الصارخ لم تكتشف حتى الآن إلا فى حالات نادرة فقط.

بالنسبة "للكوميديا المقتضبة، تكون عمياء بالنسبة للنكتة الحزينة"، "الكوميديا المشكوك فيها الهادئة" لقيت من الإخراج آذانًا صم إلى حدٍ بعيد، هكذا ينقد النص:" النص ناقصًا، لم يصل إلى حد الكوميديا". يتعلق الأمر هنا فى أعماق "فالسر" بتصريح صارخ لـ "جيرهارد يوردر" فيما يتعلق بـ "كوميديا اللغة" من أجل "الشئ الأفضل والأكثر فعالية الذى يعرفه المسرح المعاصر".

ولكن دعونا نأمل، بأنه فى مرحلة قادمة، أن ينجح مخرج أو مخرجة فى أن تستطيع أن ينجز وفقًا لذلك خصوصية كوميديا نصوص "فالسر" والتى تعتبر "سحابة من الطرافة التى لا تصدق".

من مخزن نفائس اللغة.

لقد أُنجزت لغة "فالسر" ذات الجاذبية الشعرية فى أول عملين مسرحيين لها، بأنها أحيانًا مجرد "استعارة لطبول الحرب"، هكذا يجب أن تكون على الأقل منذ العرض الأول لعملها المسرحى "بنات كينج كونج"، باعتبارها "مؤلفة دراما ألمانية تمتلك حاسية كبيرة نحو اللغة".

ولقد صنفها "جيرهارد يوردر" على أنها "عبقرية لغوية فى زمانها". يبدو أن جميع نقاد المسرح متفقون على حقيقة أن اللغة تلعب دورًا محوريًا فى أعمال "فالسر" الدرامية.

بهذا التأكيد القوى للغة وللنص تقترب "فالسر" خطوة أقرب لمسرح "بوتو شتراوس"، أكثر من التنبؤات عما يتعلق بمسرح ما بعد الدامية، والتى توضح أولوية النص الدرامى فى ارتفاعه.

أحيانًا يرى الناقد فى أعمال "فالسر" أوجه شبه بالنسبة لإثارة اللغة وتحقيق التوازن للرومانسية: (ولع "فالسر" بالصياغة الإنشائية ومغزى النكتة المحددة، تجعل الحوار بينهما في كثير من الأحيان يبدو وكأنه عملية مزاد لشعارات ما بعد الرومانسية فى تطريز مدبب أسود).

وهذه واحدة من الإبداعات الوحشية، التى تتميز بها نصوص "فالسر" الدرامية، كلمات مركبة مثل "وحش المنولوج" في العمل المسرحى (قليل من الشك)، "آسف كوميدينو" في العمل المسرحى (بنات كنج كونج)، "رياضيات القدر" و "ساق الحزن" في العمل المسرحى (البغايا المهاجرات)، "دمية العمالة" في العمل المسرحى (مراسلة حربية)، "ماكينة الحرمان" في العمل المسرحى (قائمة الأشياء الأخيرة) وغيرها الكثير من المفردات التي تأتى بها "فالسر" من مخزنها لنفائس اللغة وتضمنها فى أعمالها الدرامية.

وأحيانًا أخرى، هناك جمل بأكملها وكذلك مقاطع، يقول عنها "كريستوفر شميت" : "يود المرء وضعها على وسادة مخملية، إنها جملٌ تدور هنا وهناك".

عبارات مثل : "هناك لحظات، لا يقترب منها شئ ما، تؤخذ وكأنها عالم صغير، وهناك لا يترجرج شئ ولا ينكسب..." كما في العمل المسرحى (البغايات المهاجرات). "هناك أناس يزرعون المآس من حولهم، وهناك ما يحتفظون بها لأنفسهم، إنهم منغلقون على أنفسهم، يتملكهم العناد "كما في العمل المسرحى (مراسلة حربية). "يوم واحد يلف رأسك مرة أخرى لأسفل"كما فى (بنات كنج كونج).

"لدى عيون جميلة وكأنها قد جففت المراعى فى الصيف" كما فى العمل المسرحى (مثل هذا العالم لم يعد طويلاً فى غاياتنا).

العمل المسرحى : "محررة عسكرية" تتعامل صراحة مع وظيفة اللغة، وبالتالى تتضمن أيضًا إشارة إلى الشعر فى دراما "فالسر".

جهود العاملات في معهد اللغة فى هذا العمل المسرحى يتمثل فى كلمة "حراسة اللغة"، وكلمات جديدة، "كلمات اختفت"، وأيضًا كلمات تصور الحياة بأن تجمع، وتبدو للكاتبة "فالسر" مماثلة.

هذه صياغة توضع فى فم شخصية "إيريس"، والتى تعمل تقريبًا كتصريح لـ "فالسر" فيما يتعلق باستخدامها للغة:

"بالنسبة لى فى بعض الأحيان تبقى الكلمات والعبارات معلقة. وعندما أتركها تقع فى موقع آخر، ينتابنى الشعور بأننى لست منهم فقط، بل أمنحهم فى اللحظة نفسها حياة مختلفة. كما لو أن كل الجمل التى جلبت تحمل معها خبرة لم أفعلها على الإطلاق".

وهنا بالتحديد يطرح السؤال نفسه، عما إذا كانت "لغة الفن الفقهية" تصبح كنهج كما صرح بذلك "مارتن هالتر" - أو عما إذا كانت ليست أكثر من محاولة للمؤلفة، المحافظة على لغة حية فى كل المعاني الممكنة وكل تصوراتها. فى هذا السياق ليس من المستغرب أن يلعب الخيال دورًا كبيرًا فى أعمال "فالسر" المسرحية بل ويناقش هنا أيضًا مرارًا وتكرارًا هكذا على سبيل المثال فى العمل المسرحى "البغايا المهاجرات"، حيث تم الفصل بين المجموعات الجنسية (تجمع

ذكورى وآخر نسائى)، ولكن في تصوراتها تلك تركز اهتمامها على الجنس الآخر. ويُلمح مرارًا بالتمثيل فى ثروة الخيال للممثلين، تقريبًا عندما يسأل "جورج" أصدقاءه، من منكم قد قدم نفسه مع زوجته فى مرة ما؟ عندما تسأل الممثلة "أوتا" صديقها "رونى"، عما إذا كان يقصد، أن أولئك الذين يرونهم، يعرفون الكثير عنهم وكأن الأمر يتعلق بهم. أيضًا فى العمل المسرحى "قائمة الأشياء الأخيرة" تؤكد "بيا" أن ذلك قد يكون جميلاً، أن هناك قد تمر الحياة من أمام عين روحانية، التى لم يمسك بها المرء قط.

بهذا المعنى تطالب نصوص "فالسر" بإخراج ثرروة العرض لدى الجمهور، ولكن فى كثير من الأحيان لا يثق الإخراج فى قوة اللغة عند المؤلفة ويخنق الشعر بصور إعلانية، والتى يضيق بها مجال الخيال وليس اتساعه.

جنون عظمة نوع الجنس.

وفقًا لبعض تصريحات "فالسر"، فقد كتبت أول عمل مسرحى لها "قليل من الشك" (عام ١٩٩٦) باعتباره منولوج لنفسها. لأسباب ليس أقلها من خلال دراستها للتمثيل، فلقد كانت تحمل إدراكًا كاملاً بأن الشخصيات النسائية فى الأعمال الدرامية في الغالب ما تكون على نحو سلبى، بأن تقدم بوصفها ضحية. فما تفتقده "فالسر" فى نهج الكتابة الأدبية، الأدوار الكبيرة المضحكة للنساء. وهناك تريد الكاتبة تحسين الوضع: "بالنسبة لى كنت قد خططت مسبقًا للأربعة أعمال التالية، أن تكون هناك دائمًا شخصية المرأة فى بؤرة العمل المسرحى".

إزاء هذه الخلفية تبدو أدوار النساء فى نصوص "فالسر" فى عدد من الطرق الافتراضية بداية تقدم أدوار النساء التى صممتها "فالسر" بشكل مقتضب، لأنها

تخلق للممثلات النسوة أدوارًا رئيسية كبيرة، والتى من الطبيعى أن يقوم بها الرجال، وكذلك تترك "فالسر" شخصياتها النسائية أن تبقى فيما بينهن (على سبيل المثال فى العمل المسرحى "قائمة الأشياء الأخيرة")، دون أن تناقش بطريقة خاصة، ومن ناحية أخرى تأخذ شخصيات "فالسر" على عاتقها أنها فى إطار معنى المبدعين (فى الأعمال الصغيرة والكبيرة)، المعرفة حول الحياة والموت (كما فى العمل المسرحى "بنات كنج كونج")، حول مصير شركة أو مصير عاشق (كما فى العمل المسرحى "البغايا المهاجرات") وحول قدرها الخاص الذى تصل بنفسها فيه إلى شخصية المخلص (كما فى "قائمة الأشياء الأخيرة").

أيضًا تظهر ""فالسر" شخصياتها النسائية فى الغالب كمجرمين، بلاشك القتل والمكائد تظهر بشكل عرضى، بالرغم من كل ذلك تبدو فاتنة - وبشكل خاص بالنسبة للثلاث ممرضات "برتا"، "كارلا" و "ميجى" في العمل المسرحى "بنات كينج كونج".

عندما تبدو النساء عند "فالسر" كضحايا، يحدث ذلك فقط من حيث افتراض صفة الضحية (كما فى العمل المسرحى "بطلة بوتسدام" وأيضًا فى العمل المسرحى "قائمة الأشياء الأخيرة"). وهكذا تقوض "فالسر" القوالب النمطية لمسألة نوع الجنس بدون تقديمهم بشكل كبير.

مصطلح "جنون عظمة الجنس" فى العمل المسرحى "البغايا المهاجرات" ربما يناسب أكثر من طريقة، حسبما تتعامل الكاتبة مع موضوع الفرق بين الجنسين. تعمل الممثلات النسوة على خشبة المسرح بتفاهم ذاتى وبشكل من السيادة والتى من الصعب العثور عليها فى مكان آخر.

شخصيات "فالسر" النسائية "فيندلاس"، "فيرناس" و "مارياس" ما هى إلا ألفاظ بهلوانية مهنية، التى تخلق من الوقائع المشينة بشكل حرفى؛ والتى تظهر السقوط الحر مع لكمة لا ترحم بشكل كوميدى - حول الفنانين الباقين على قيد الحياة فقط.

وبالتالى تتبع "فالسر" بشكل مادى حالة النقاش حول الفرق بين الجنسين وباستراتيجية مختلفة عن التى استخدمها زملاءها القدامى من جيل النساء. ولكن هناك بالتأكيد بعض أوجه الشبه مع مخلوقات أنثوية وحشية فى أعمال مسرحية سابقة للأدبية "يلينيك": إننى آخذ بشخصياتى لما هو أكبر من الإنسان العادى، أو بما هو فوق طاقة البشر". هناك بعض النماذج يمكن أن تكون مقلدة لما هو فى نصوص "يلينيك"، كما هو لحال فى اتهام "باولا" لوالدتها: "البنات دائمًا فى دور الممثلات الهواة، ماما / ... إنها كلمة من كتاب نصوص الابنة، ماذا يا أمى". وأيضًا الممرات التجديفية فى العمل المسرحى "قائمة الأشياء الأخيرة تتضمن أصداء نصوص "يلينيك"، مثل المشهد المسرحي الذى تحكى فيه "هيلين"، أنا أم الإله، المعلقة فوق سريرها، قد سقطت على رأسها فى يوم ما، أو عندما "بيا" و "هيلين" يصرحون : "إننا نخلص مريم العذراء من أنفسنا وأيضًا عيسى المسيح".

أيضًا عندما تسقط "إميلى" و "كارميلا" ، فى العمل المسرحى "المرض أوالمرأة العصرية" لـ "يلينيك"، فى دور "مصاص الدماء Vampir"، هكذا يحتفلان (بيا و هيلين) بأنفسهن بأنهن ساحرات، يرغبن فى إنقاذ العالم من نفسه.

انعدام النظر إلى ما بداخل هذه الغابة...

الطبيعة التى عفا عليها الزمن إلى حد كبير فى مسرح ما بعد الدرامية ، تلعب دورًا محوريًا فى أعمال "فالسر" المسرحية.

عادة ما تلعب أعمال "فالسر" فى أمور تتعلق بسياق الحياة اليومية، وغالبًا فى تكون فى غرف مغلقة، وفى حالات تبدو محمية والتى تدخل فيها دائمًا لحظات من العنف: "يوجد المحيط الحقيقى بين أربعة جدران الخاصة بك". إندلاع مثل هذه الأعمال من العنف تقدم مثل الكوارث الطبيعية، التى تنفجر داخليًا وخارجيًا بين الشخصيات وكذلك تشكيلاتها: "فجأة يمتلئ جسدى بالغضب...، لدرجة أننى أعتقد أن "هيلين" ليست هى "هيلين" التى كبرت.

تمثل الطبيعة عند "فالسر" كساحة للإنتاج (ولكن ما هى الطبيعة التى تقصدها؟)

من جهة تقدم بمثابة مرآة لمشاهد العاطفة عند شخصياتها، حيث يكون الوضوح ، أن الطبيعة لم يعد لها وجود "منذ فترة طويلة!! "إنها البرية"، كما هو الإنسان : "ماذا تعرفين إذن، كيف يمكن أن يكون بريًا فى شئ واحد! أن تكون البرية هكذا في غاباتنا، لم يعد ذلك قائمًا". وليس من المستغرب أن الناس عند "فالسر" يكونون بمثابة وحوش حقيقية ("إن المرء أكثر خطورة مما تظن").

عندما أرادت واحدة من "بنات كنج كونج" أن تتقمص شخصية الساحرة، كان الأمر بمثابة كارثة، ويمثل ذلك تهديدًا للحياة اليومية.

فى العمل المسرحى "هكذا لم تعد للبرية في غاباتنا قائمة "ينادي الصبى : "إجعل معى وحشًا..

فى أعمال "فالسر" يُعد الإنسان مسئولاً عما يهدد الطبيعة: :أنا أحب الصيف، الذى ما يزال القاتل فيه حُرًا طليقًا، فهذا كما لو أنه أخذ شيئًا ما من كل واحد

منا، وفى الوقت نفسه تكتنف المدن مرة أخرى حالة من التعقيد، مع التهديد للغايات والتعرض لحظر الليالى".

على الجانب الأخر تسود الطبيعة حالة من التهديد الخارجى، عنف كامن (لأن الطبيعة ما هى إلا كعاهرة قاسية")، الذى يشير إلى هشاشة ما يعرف بالحضارة فى حالات الأزمات.

هكذا مثل سقوط ثمرة كستانيا من غصنها فى العمل المسرحى "البغايا المهاجزات"، فى محادثة التجمع الذكورى المحيط بمنضدة الرجال.

ما يزال سقوط الكستانيا فى المشهد المسرحى الذى يلى حالة العنف وسط مجموعة الرجال (قام "أولاف" بناءً على طلبه بقطع اللسان).

وبعد موت "رولفى" فى مسرحية "بنات كنج كونج" تطالب "فالسر" وبصوت عال بتوجيه الإخراج..

في العمل المسرحى "مراسلة حربية" تندلع الحرب وكذلك ينساق العالم الثالث من خلال ثقب فى محيط مجتمع حر ظاهر.

فى العمل المسرحى "غداً فى قطر"، حيث خروج قطار عن القضبان بسبب هجوم انتحارى على خط السكةالحديد، وفجأة تعريد مثل هذه التسلسلات الهرمية.

هناك من الحالات السلمية الظاهرة فى الحياة اليومية التى تحاول "فالسر" محوها وإحلال مواقف خطرة مكانها.

وبشكل صريح تنطلق الشخصيات التى يشار إليها "كوحوش"، مثل شخصية "بريم وشخصية "فريد"، فى العمل المسرحى "هكذا لم تعد للبرية في غاباتنا قائمة"، وتؤثر فى صمتها وبشكل غير ضار.

لذا ليس من المستغرب أن يستطيع الصبى "B" في العمل المسرحى نفسه القول: "المكان الآمن لزوجين قد يكون فى الوقت نفسه منطقة كوارث".

هناك من العبارات التى ما تزال عالقة فى ذاكرتى

حوار مع كاتبة الدراما "تريزا فالسر Theresia Walser"[1]

كريستينه كونتسل:

لقد بدأت عملك الفنى كممثلة. هل يمكن القول إن ذلك كان رغبة الممثلة الشابة، أن تقوم بدور قوى وأيضًا مضحك من أدوار المرأة. أو كيف وصل الأمر إلى هذا التحول مع التمثيل إلى كتابة الأعمال الدرامية؟

تريزا فالسر:

بداية لم أكن أطمح فى أن أكون أكثر من ممثلة، وخصوصًا أننى لم أذهب إلى معهد الدراما لدراسة الفنون المسرحية. كنت قد بدأت دراسة الغناء، ولكن ضاع صوتى وهذا هو السبب فى أننى ذهبت إلى معهد الدراما. كان هناك أمل فى أن يتحسن الوضع. لكن لم يحدث ذلك.

أثناء فترة دراستى بالمعهد كنت أقرأ الكثير، وخصوصًا الأعمال المسرحية. أحد الأدوار التى كانت مفضلة إلىّ، شخصية "لوته Lotte" فى مسرحية "الكبير والصغير" للكاتب "بروتو شتراوس". هذا النوع من الشخصيات النسائية ذات التراجيديا الكوميدية لم يكن منه الكثير، عندما يفكر المرء أن جميع أدوار الضحايا نسائية،

(١) أجرى الحوار مع الكاتبة فى ٢٠٠٨/٤/١٥ .

والتى تسبب الكثير من الألم، سواء من حيث السفاح أو أوضاع البؤس الأخرى.

أو حتى الفتيات اللائى يقفن على خشبة المسرح، من أجل أن يقعن فى حب رجل - يزكم الأنوف.

قد يكون ذلك مناسبًا للكاتبة. عملى المسرحى الأول "قليل من الشك"، عبارة عن منولوج، فكرت فى مرة ما أن أمثلة بنفسى. ومع ذلك، عندما انتهيت منه، غمرتنى السعادة، لأننى من الممكن أن أقدمه لغيرى.

كونتسل:

هل المسرح بالنسبة لك وسيلة للتعبير، حيث كنت تشعرين بالراحة، أو كنت تريدين أن تنتقلى به إلى النثر؟

فالسر:

المسألة لم تقدم الشيء الكثير. لقد أردت قبل كل شيء أن أنزل من على خشبة المسرح . وقد حصلت بنفسى على طريقة ما بضرورة الكتابة.

ولقد راودنى ذلك بشكل ما. وبعبارة أخرى: كنت أبحث عن إمكانيات، وكأننى مازلت على اتصال بخشبة المسرح، دون الاضطرار إلى الوقوف هناك كل ليلة.

النصوص النثرية، لو كانت توجد هناك محاولات أخرى ، كانت أستغلها فى كتابة أعمال مسرحية أخرى، وغالبًا لم يعد هناك شيء أكثر من ذلك.

كونتسل:

قد يمكن للمرء انتقاء أعمالك المسرحية، بأنها قد تكون أعمالاً تقليدية بالكامل، تتضمن قصصًا وشخصيات.

كيف تحددين وضعك من كل هذا - بالنظر إلى مصطلح "مسرح ما بعد الدراماتيكية"؟

فالسر:

من المدهش أن تقولين مثل هذا الكلام، وخصوصًا أن الكثير من أعمالى المسرحية ليست بالمعنى التقليدى تتضمن قصة قصيرة لنص دعاية مغالٍ فيه.

هناك عمل مسرحى مثل "الوحش لم يعد لها وجود فى غاباتنا"، لا يمكن فى أحسن الأحوال روايته، هناك يزداد الخلط بين العديد من القطع القصصية، والشخصيات ليست أشكالاً لنص درامى ولكنها لمجرد اكتساب من خلال موسيقية لغتها بشكل حاد.

الشكل والمضمون لا ينفصلان عن بعضهما البعض، فغرابة أو خصوصية اللغة تحدد المضمون ، إذا جاز التعبير. فالخصوصية تنطبق على كل أعمالى المسرحية.

أما ما يتعلق بمصطلح "مسرح ما بعد الدراماتيكية"، فذلك أولاً وأخيراً صيغة مأخوذة من علم المسرح، والتي تعيش بشكل طبيعي مع فئات معينة.

عندما تحدث "مارتالر Marthaler" مرة عن مصطلح "مسرح ما بعد الدراماتيكية"، قال "ماذا يقصد بذلك، لم يكن يعلم، إنه يعلم فقط، أن ذلك مثير لغاية.

أعتقد أنه من الصعب، أن يضع عمله الخاص في مثل هذا التصنيف، بالإضافة إلى أن علماء المسرح لا يريدون سلب العمل.

لدى شعور أن هناك حداثة ما قد وصلت إلى المسرح بشيء من التأخير. في الساحة الأدبية على سبيل المثال يقف وراءها وهم الشكل وإلغاء الحدود. وبالرغم من الضرورة الكاملة أن هناك بعض التطورات، ولكن المرء يتساءل إلى أين سيصل، عندما تُلغى جميع الأشكال والحدود؟ إنه تجرؤ، على سبيل المثال مفهوم "الإخلاص" يؤخذ في الفم، دوران الجميع بأعينهم، وكأن الأمر يتعلق ببلهاء رجعيين.

يلاحظ "دانيل كيلمان Daniel Kelmann" - ينتمي إلى أسرة مسرحية - في الفترة الأخيرة أن معظم الناس العاملين بالمسرح يطرحون سؤالاً ساذجًا، عما إذا كان الأداء المسرحي الخالص اليوم يمكن أن يكون مجرد شيء مبتكر، إن الإخلاص هو أقدم من القيمات القديمة، يتعلمه الآن كل طفل ولكن عليك أن تعمل بقدر ما

تقلق من ذلك، ماذا يمكن أن يقصد فعلاً بمفهوم "الإخلاص" إلى جانب أنه لم يخلق إلا القليل مع التعاطف النفسى فى النص المسرحى.

أولاً وقبل كل شىء يقرا العمل المسرحى كنوته موسيقية. على العكس من ذلك يكون الرجوع القليدى مثمراً بدرجة قليلة.

على سبيل المثال الذى لا يلاحظ فى أعمال شكسبير، متى تحظى اللغة الشعرية إلى نثرية، وهكذا يفعل الذى ليس لديه أذن موسيقية وكأنه لا يمثل دوراً فى جو مشهد مسرحى. أو يمكن القول بشكل آخر: لديه عيوب حرفيه. والذى لا يلاحظ أن هناك عملاً مسرحياً ما يتكون من روابط تصويرية وإيقاعات دراماتيكية وصوت لغوى خاص به، لأنه دائماً يفكر فى تخيل خاص به، ويستبعد من وهم توصيفى، والذى بطبيعة الحال غير معنى به.

بالنسبة لكتاب الدراما لديهم محدودية من شأنها أن تخدم فى أفضل الأحوال نوعاً من الدراما، التى تعمل من أجل محو بصاق روح العصر فى الوقت الحقيقى.

كونستسل:

لدى انطباع بأن أعمالك المسرحية ليس لديها سهولة أمام خلفية المسرح السائد المعاصر، وأن انتباه المسرح والمخرجين يتوجه إلى مشروعات أخرى.

فـالـسـر:

هنـاك حـالـيًـا اتجـاه أن المخـرجين يفـضلـون النـصـوص عن المواد المختلفة ويجمعون بأنفسهم من الروايات والقصصات الصحفية عـملاً مسـرحيًـا. ومع ذلك، هنـاك نـصـوص بطـبيعـة الحـال، من الضروري استخدامها فى تجميع المادة المسرحية. فكل نص يتحدى هناك شيئًا آخر.

فى الأساس يتمنى المرء مخرجين، يتعلمون من الموسيقيين كيفية التعامل مع بنيـة النص بدون الاضطرار إلى تركه، بأن يريدون ملائمته مع عناصر أجنبية. عندما تعرف هذه الوسائل اللغوية والبنية التركيبية، حينئذ يكون الجزء الباقى من مهمة المخرج.

كـونـتـسل:

هل تقدم كاتبات الدراما للمسرح دائمًا تحديًا ما، كما ذكرت "أنكه رودر" فى كتابتها "كاتبات المسرح" عام ١٩٨٩؟

لقد ذكرت "ألفريده يلينيك فى حوار لها مع مجلة المسرح المعاصر فى خريف عام ١٩٩٢، أن المرأة ككاتبة دراما لم تظفر بمكانة في المسرح.

أما اليوم يبدو الأمر مختلفًا - على الأقل من الوهلة الأولى...

فالسر:

هذا العبارة التى أخذت من الوضع آنذاك قد تكون مفهومة.

الانفجار قبل الاستفزاز. فالضرورة، أن كان يتم التفكير اليوم فى مثل الانفجار قبل الاستفزاز. فالضرورة، أن يتم التفكير اليوم فى مثل هذا الفصل للنوع الجنسى، قد تم التقلب عليها.

بالإضافة إلى ذلك لابد من القول، إنه بطريقة ما كان قبول دراسة النوع الجنسى بشكل بشع أحيانًا. لقد حُكي لى أن هناك أستاذًا جامعيًا من فيينا قد قال للطلاب، أنه كان هناك بالفعل فصل من الأدائية، عندما تقول الداية للأم أثناء الوضع: أنها رزقت ببنت.

كونتسل:

هل المواجهة مع جيل النسائية من جيل كاتبات الدراما يلعب دورًا بالنسبة لك ككاتبة دراما؟

فالسر:

سواء كان نسائيًا أم لا، فإن هذه المعايير لم تلعب دورًا فى أعمالى، سواء كنت أهم أحد الأشخاص أم لا.

كونتسل:

هل يوجد هناك تقليد خاص للكاتبة، تتبعينه فى أعمالك؟

فالسر:

كما ذكرت، إضفاء تقليد ما على العمل، أعتبر الأمر صعبا، وخاصة عندما نفتقد للنظرة. ولكن من المثير للاهتمام أنه على سبيل المثال يصبح جدول المقارنة من مرة لأخرى أكبر وأكبر. وأكتفى هنا بذكر بعض المرات، تتعلق بأعمالى المسرحية، من "لوريو Loriot" حتى "كارل فالنتين Karl Valentin" حول "توماس برنهارد Thomas Bernhard"، يلينيك Jelinek" و "أونيسكو Loesco" وأيضًا "بوتوشتراوس" و"هاندكه" لم أستطع أن أنكر أننى أفعل شيئًا مع هؤلاء الكتاب، ولا سيمًا أن الجميع أقدر مني.

كونتسل:

من الواضح - أن بعض النقاد قد أظهروا ذلك - أن هناك الكثير من الأدوار النسائية القوية فى أعمالهم المسرحية، التى تنجز بدون مشاركة ذكورية، سواء كان ذلك فى دور "بنت كينج كونج" أو أيضًا دور "بيا" و "هيلين" فى العمل المسرحى "قائمة الأشياء الأخيرة"...

فالسر:

هنا - فى تاريخ الأدب، وكذلك فى تاريخ السينما - كثير من الرجال يقدمون أعمالاً رائعة. بدءًا من "دون كيشوت" ، "سانشو بانزا"، "فلايمير" و "استراجون" وغيرهم. وليس من الواضح، لماذا لا توجد مثل ذلك من النسوة. وغالبًا مايكتب ما هو مفقود.

كونتسل:

فى العمل المسرحى "مراسلة حربية" أدرجت مناقشة حول الشخصية التى هى أيضًا فى علم الفن والأدب التيموى تمثل دورًا رئيسيًا: "جوديت Judith". إنها بلا شك شخصية نسوية قوية جدًا.

فى أى علاقة تقف شخصية "جوديت" بالنسبة للعمل المسرحى؟

فالسر:

عندما كنت أتجول فى أحدى المرات فى متحف برادو بمدينة مدريد، لاحظت هناك كمًا من عروض "جوديت" الكثيرة والمختلفة. وحول ذلك أردت أن أكتب نصًا ثم كان هذا المشروع، حيث وضعت واحدة من شخصياتى من العمل المسرحى "مراسلة حربية فى الفم.

كونتسل:

فى العمل المسرحي "البغايا المهاجرات" يوجد حتي ذلك الحين جدل كثير حول ما يتعلق بالتفرقة بين الجنسين.

وهذا يأتى من ناحية مجتمع الرجال، الذى يتصرف بسلوك مستأنس وتستولى النساء على جزء من الأعمال. ومن ثم توجد العشيقات كيف جاء ذلك إلى هذا الوضع؟

فالسر:

العمل المسرحى "البغايا المهاجرات" انبثق من مشهد حُلم.

لقد حلمت في مرة ما بجمع من الرجال، يتحدثون وهم ملتفين حول مائدة الطعام عن الولاء والخيانة، حيث أتى واحد منهم بمشروبات كحولية على المائدة، قائلاً "أنه سيصبغ اللسان بلون أخضر، عندما يتعرض للخيانة من قبل زوجته". هذا الحلم كان بالفعل مشهدًا مسرحيًا، لدرجة أننى أردت أن أكتب منه عملاً مسرحيًا.

لذلك كان لزامًا علىّ أن أبحث عن شريك لهذا المشهد ومنذ ذلك الحين عمل على تطوير مشهد المرأة - والفندق والأعمال الإباحية. نتج ذلك عن هذه الرسالة. ومع ذلك فقد لاحظت أن الأمر كله يدور أساسًا حول المنافسة بين الجنسين: من الذى يقرر ما هو مرغوب فيه؟ هذه العلاقة التنافسية بين الرجل والمرأة تداخلت فى العمل المسرحى أكثر وأكثر.

كونتسل:

ميشائيل بورجردينج Michael Börgerding" قد غامر بالتنبؤ بأن مستقبل المسرح "نسوى". ما رأيك في هذا القول؟

فالسر:

هل نريد حقًا أن يكون المسرح "نسوى" أو "ذكورى"؟ وقبل كل شيء: ماذا يراد بذلك التفصيل؟ مثل هذه العبارات فى غنى عن هذه التعسفات. ويمكنني أن أقول: إن مستقبل المسرح ينتمى إلى الرجال القدامى. مثل هذه التصريحات لا يمكن أن تكون سوى عبارات عامة، بحيث يمكن للمرء أن يتخيل أن كل شيء تحت أيديهم أولا يمكن أن يتصور ذلك.

كونتسل:

بعض الكاتبات الشابات قد لاحظن أن كُتَّاب الدراما الذكور لديهم قدرة أفضل على تسويق أعمالهم، بل يخرجون أعمالهم بأنفسهم. هل تأخذين نفس الاتجاه بشكل جدى؟

فالسر:

لا، لا أعتقد ذلك. ما يزال هناك عدد أقل من مديرات المسرح النسوة عن المديرين من الرجال، ولكن ماذا يعنى ذلك؟

المسرح هو مؤسسة تشتمل على الهياكل الهرمية والسلطوية مثل أى نوع من وحل المستنقعات، التى تخطت فى أماكن أخرى. وأنا لست مندهشة، أن يصل إلى المسرح شىء من ذلك فى وقت متأخر.

كونتسل:

لقد ذكرت فى أحد مقابلاتك، أن لديك شعورًا أن هناك فى الإخراج غالبًا ما ينشأ شيء من التنافس بين كاتب وكاتبة الدراما وبين المخرج والمخرجة فيما يتعلق بالتأليف. ولقد واجهت بنفسك بعضًا من سوء الحظ فى إخراج العروض الأولى لبعض أعمالك المسرحية.

فالسر:

لقد لاقيت كلاهما على حد سواء . الحظ وسوء الحظ. فليس ذلك تحت سيطرة الشخص. ويرجع ذلك إلى جوهر التسويق المسرحى، شىء من لعب اليانصيب يدخل فى ذلك. وفى الوقت نفسه هناك بعض من المخرجات والمخرجين أترك لهم بكل اطمئنان النصوص المسرحية التى أكتبها.

كونتسل:

عندما نستعرض النقد الموجه لأعمالك المسرحية، يُشاد بك بأنك عالمة فى اللغة. إننا نشعر حقًا بأنك تتعاملين مع اللغة مثل النحات فى تعامله مع مواد النحت، أنك تتعاملين مع الكلمات وتحريرها للخروج من اللغة لصناعة شىء ما. كيف تصفين أعمالك فى ومع اللغة؟

فـــالـــســـر:

أنـا أتـعـامـل مـع كل جـمـلـة حـتـى يـتـضـح الـطـريق الـذى أتـخـيـلـه. ولكن هنـاك دائمًا عبـارات لا أعـرف لـهـا سـببًا بـالتـصـاقـهـا بـذاكـرتى، والتى التقطتها من موقف ما وفى ولوغها تحصل على شىء مضحك. مثل هذه الـعـبـارات أبـحـث لـهـا عن مـكـان فى نـصـوص المسـرحـيـة. وأحيانًا تولد الشخصيات من مثل هذه الجمل الفضفاضة، والتى يستطيع المرء التخطيط لها.

كـــونـــتـــسل:

تتميـز أعمـالك المسـرحية من خلال التـنقل بين لحـظات مـأساوية وعـنـاصـر مضـحـكـة بشـكل لا يصـدق. هل يمكنك الـقـول أنـه قـد يـكـون هناك صعوبة من حيث الإخراج؟

فـــالـــســـر:

لم أكن أعرف أيها وخصوصًا أن هـذا النوع المحصن من التـراجيديا لم يعد له وجود منذ شكسبير. ولكن على المدى الطويل فهناك حالة من التداخل ما بين التـراجيديـا والهزل. ومع ذلك لا تفعل نصـوص أعمالى المسـرحية ذلك بشكل جيد، عندما يلجأ المرء إلى مبالغات ميؤوس منها.

يشتعل المزح قبل كل شىء فى حالة الاستهتار، وهذا يحتاج إلى دقة فى الإحسـاس. يسـتـغـرق ذلك بـعـض الشـجـاعـة لـيـحـدث شىء من التوازن.

كونتسل:

فى المشاهد الهزلية علينا أن نفكر فى مأساة كبيرة والعكس بالعكس، وهذا لا يكفى، عندما يحفظ المرء أى من الكوميديا الهزلية؟

فالسر:

نعم يكفى.

كونتسل:

هناك نقاش طويل الأمد حول دور النوع الجنسى فيما يتعلق بالكوميديا. هل تعتقدين أن هناك شيئًا ما مثل كوميديا "نسوية" أو تفاهم "نسوى" للكوميديا؟ وهل يلعب ذلك ربما دورًا لفهم دعاباتك الخاصة؟

فالسر:

أخشى أن يوجد بين الشمال والجنوب اختلاف كبير فى الدعاية أكثر مما هو بين الرجال والنساء.

كونتسل:

تقريبًا فى كل أعمالك المسرحية تلعب الطبيعة دورًا محوريًا، والتى تبدو إلى حد كبير على خلاف ذلك فى الدراما الحالية. على سبيل

المثال ظاهرة "الرياح" توجد فى كل الأعمال الدرامية تقريبًا، وكذلك أيضًا ثمار الكستانيا التى تتساقط فى العمل المسرحى "البغايا المهاجرات"، والتى تؤثر كالبحر. أى دلالة للطبيعة فى أعمالك المسرحية؟

فالسر:

طبعًا تنعكس فيها دائمًا الأوضاع الداخلية . كما يسمح بتناقش أسهل حول الطقس أكثر مما هو حول النفوس الملتوية التى تتعلق فيها الشخصيات. ومع ذلك لا تلعب الطبيعة بالمعنى المؤكد دورًا فى أعمالى المسرحية. إنها ليست أكثر من نوع من الدعم، على سبيل المثال فرع الشجرة الذى يرفرف على العاشقين فى العمل المسرحى "البغايا المهاجرات". ماذا يعنى ذلك، يبقى بطبيعة الحال غامضًا. بشكل واضح ومن خلال ذلك أن هذه الشخصية تضع دائمًا عصا غليظة على الطريق.

وبالمثل بثمار الكستانيا المتساقطة على السطح تحضر من خلال التكرار الإيقاعى تقاطعات غير مفهومة فى أحاديث الرجال وبذلك تعمل على زيادة طفيفة فى القلق العصبى. فى معنى أوسع يتعلق الأمر بعنصر موسيقى لتدفق الجمل مرارًا وتكرارًا.

كونتسل:

يلاحظ فى أعمالك المسرحية وجود متعة فى التعامل مع

الشخصيات الوحشية، سواء كان ذلك فى "بنات كنج كونج"، و "بريم القاتل أو "هتلر" فى عملك المسرحى "هدوء قبل العاصفة". أتودين القول، إن هذا يمكن أن يكون تعبيرًا عن اللحظة الخارجة عن السيطرة للطبيعة، أو لمجرد المتعة للمهزلة؟

فـالـــســـر:

أولاً وقبل كل شيء لا يتعلق الأمر بـ "هتلر"، ولكن بمسألة عما وكيف يمكن أن يوصف "هتلر" ويسمح بذلك. بالإضافة إلى ذلك فإنه يجلب معه بعض الفكاهة عندما تعمل الشخصيات فى مثل هذه الظواهر البشعة. لا يزحفون على ركبهم، ولكن يلعبون تقريبًا كما لو كانوا شخصيات جريئة لا يمكن السيطرة عليها.

مع أنه حتى فى حالات السخرية أو حتى تستطيع أن تنقلب للتحرك، يقع ذلك فى طبيعة الحالة، عما إذا كان كل شيء حقًا وحوشًا ملموسة، وبالتالى تخرج للعرض.

تحتوى هذه الشخصيات ضجة هذا المستحيل إلى اللغة، أو بمعنى آخر: يمكن أن تحى الشصيات فى اللغة شره تلك المزاعم والتى توجد فى حالة توتر، إلى وجودها فى كثير من الأحيان.

كـونـتـسل:

تحديدًا، هذا هو ما يجعل هياج الوحوش. وهذا نجده فى الغالب فى العمل المسرحى "هدوء قبل العاصفة"، الذى به ثلاثة ممثلين يتنازعون حول ذلك، عما إذا كان من الممكن عرض "هتلر".

فـــالـــــســـر:

لوقت طويل أمكن مشاهدة العديد من الممثلين فى حلقات نقاش بالتلفزيون، والذين يعتذرون عن عرضهم لمثل هذه الشخصيات.

أن يقدم المرء مسألة التمثيل هكذا بطريقة هزلية بشعة، وجدت أنا أن ذلك كان رائعًا.

كــونـــتـــسل:

إننى مندهشة جدًا، أن العمل المسرحى لم يعرض في العديد من المسارح.

فـــالـــــســـر:

الآن يتم ذلك بشكل جيد، أيضًا فى بلدان أخرى. فى الشهر الماضى رأيت عرض العمل المسرحى "هدوء قبل العاصفة؛ بمدينة كوبنهاجن. هناك لم تحدث إطلاقًا مناقشة مسرح الإخراج الألمانية، فى كل ما هو هناك، ولكنه أيضًا يبعث على الحرية وجود مثل هذا العمل المسرحى على خشبة المسرح بدون مثل هذه المناقشات.

فربما لدى المسرح الألمانى برنامجًا لأداء الأعمال المسرحية، التى تدور حول المسرح، ولكن هذا العمل المسرحى يتجاوز كل الخلافات بداخل المسرح، وهى مسألة فى المقام الأول، مسألة التمثيل، والتى تعد فى الفلسفة واحدة من القضايا الرئيسية.

كونتسل:

لم يأت على ذهنى الآن عمل مسرحى مماثل للنساء.

فالسر:

جولة مماثلة مع "إيفا براون Eva Braun"؟ لقد فكرت سابقًا فى ذلك، ولكن لا أعتقد أنه كان ناجحًا. وليس بالضرورة أيضًا.

كونتسل:

فى بعض أعمالك المسرحية تتحدثين عن قضايا ومشاكل العالم فى زمن العولمة (على سبيل المثال فى العمل المسرحى "مراسلة حربية"، والعمل المسرحى "غدًا فى قطر"). واحد يجعلك تقفز من الحرب المستعرة وراء سياج الحديقة، فى العمل الآخر أخذ هذا العالم الواسع إلى كابينة قطار.

أنا أجد أن لديك طيفًا من البعد المكانى لهذه المشكلة: فمن جهة بُعد العولمة (وبالتالى أيضًا مشاكلها)، ومن جهة أخرى فنحن نتأثر يوميًا بطريقة أو بأخرى بذلك.

فالسر:

أثناء كتابة النص المسرحى أواجه صعوبات مع الأماكن الخاصة، بين السرير والأريكة والثلاجة يحدث لى شيء من القلق. لذلك تجلس شخصياتى فى كثير من الأحيان فى الأماكن العامة، فى دور

المسنين، فى القطارات أو فى محطات القطار، أو فى الخارج على المقاعد العامة، والذى لا يعنى أنها ليست سوى هناك فى الفراش والثلاجة والأريكة لنشر البؤس. مع المنضدة هذا بالتأكيد شىء آخر وبين ذلك يوجد بعض الترابيزات. المنضدة هى فى الواقع عالم فى حد ذاتها، إنها الوضع والأثاث على حد سواء. هناك أيضًا ينتشر الظلام تحت المنضدة.

كونتسل:

لقد انتهيت حاليًا من كتابة عمل مسرحى جديد. هل من الممكن أن تقولى شيئًا حول الموضوع والشخصيات؟

فالسر:

يتعلق هذا العمل المسرحى بعناصر إجرامية: اختفاء امرأة، امرأة أخرى تأخذ مكانها، وتبقى السكرتيرة فى المكان نفسه، يظهر الزوج يوميًا هناك فى العمل وشخصيات أخرى تظهر مع المرأة المختفية فى حالة أخرى. ليس فقط يتحسسون ويتهم كل منهما الآخر، إنهم يتخبطون فى تأنيب أنفسهم، كما لو أن الجميع تقريبًا يريد الفوز فى المنافسة بالذنب.

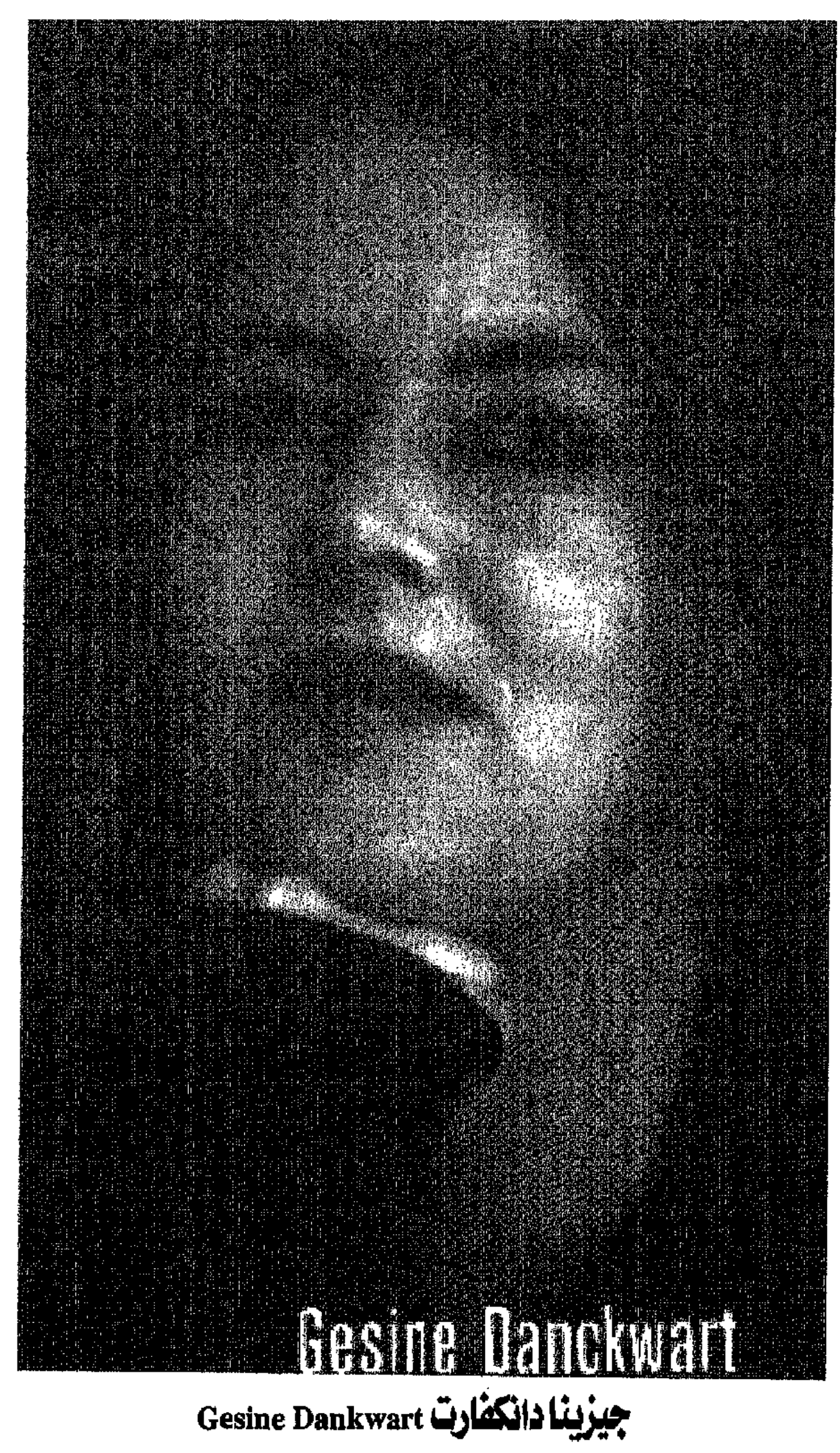
فجأة تتساقط الثلوج من بروكسيل، ويبدو أنهم يعرفون ماذا حدث بالضبط...

كونتسل:

سؤال أخير، فيما يتعلق بالعمل المسرحى "هدوء قبل العاصفة"، هناك يتسأل واحد من الممثلين الثلاثة: "إذا كان هناك شيء ما، أنك سئلت عنه مرة ما؟".

فالسر:

إنه لشيء جميل أن هذا السؤال لابد أن يبقى من قبل المسئول بدون إجابة، لأن السائل نفسه يرغب فى طرح هذا السؤال.



جيزينا دانكفارت Gesine Dankwart

جيزينا دانكفارت Gesine Dankwart [1]

مازلت حيًا

ملاحظات على النصوص المسرحية للكاتبة "جيزنيا دانكفارت"

تقديم : كلاوس كيسار Claus Caesar

توصف "جيزينا دانكفارت" بأنها محللة للحياة اليومية. إنها لم تكن عديمة الضمير كما هو الحال عند بعض معاصريها من كُتَّاب المسرح، إنها ظاهرة مميزة على الدرب الذى يميز وجودنا فى ظل القول المأثور للاقتصاد.

إن نصوصها محبب قرأتها كوصف للتكوينات والتشويهات التى تخضع لهذا الموضوع من البرجوازية اليوم.

فى عُجالة على الصفحات التالية أود أن أؤكد أن هذه الفرضية تستند على أساس بعض الجوانب دون أن تفقد طرق الكتابة.

---

(١) جيزينا دانكفارت Gesine Dankawt ولدت عام ١٩٦٩ بمدينة المسهورن وعاشت بمدينة لوبيك/ ألمانيا.
عملت فى العديد من دور المسرح ، فى مدن فيينا ، مولهايم وبرلين حيث بدأت هناك فى العاصمة دراسة الفنون المسرحية. وإلى جانب ذلك أسست أيضًا مكانًا للمسرح الحُر فى برلين.
شاركت فى أعمال متعددة التخصصات فى مجال الأداء المسرحى وصناعة السينما، منها "قط فى الفندق" (عام ٢٠٠٣) وتصوير فيلم "غبار الذهب" (عام ٢٠٠٥) بالاشتراك مع "سفين دوفرSven Dufer " فى قصر الجمهورية.
منذ الإخراج المسرحى لعملها "أنهض غدًا" من سلسلة "وفاة الأمل فى النهاية. العمل للجميع" وتقديمه على خشبة مسرح "ماكسيم جوركى" فى عام ٢٠٠٦، وكذلك مشروع البحث "يجب أن يكون: نقطة الانكسار" كان الاعتراف بها كمخرجة مسرح متميزة. وحتى وقتنا هذا تُرجمت أعمالها المسرحية لأكثر من خمس عشرة لغة باعتبارها كاتبة دراما حُرة ومخرجة مسرح فى برلين.

مع ذلك تعاود فى قراءة النصوص المسرحية من حيث الاهتمام - شىء لابد من بذله كل حالة إخراج مسرحى مرارًا وتكرارًا - ، ولا يمكننى الدعوة إلى ممارسة أداء معين أو جماليات معينة. وبدلاً من ذلك ينبغى أن تأتى السلطة التحليلية لنصوصها المسرحية كنصوص على الطريق. سواء من حيث الدعوات والأوامر والتعديلات التى تميز أعمالها، وكذلك من حيث درجات الحرية التى تفتحها فى مواجهتها.

المنافسة.

يؤكد "أولرش بروكلينج Ulrich Broeckling" ، فى كتابة "الذات الفاعلة"، على الدعوة المستمرة من أجل تحسين الذات كما تهيمن على الدعوة فى مجتمع يرى أن المنافسة هى شكل منظمتهم الخاصة، ويذهب فى تحقيقه لهذا المفهوم المتغير لهذا الموضوع الذى يرتبط بهذه المطالب الناشئة.

الأعمال المسرحية للكاتبة "دانكفارت" كانت دائمًا فى حالة تأهب لمثل هذه الاعتبارات.

وبالفعل العمل المسرحى الأول لها "حفلة مجون نسوية Girlsnightout" (عام ١٩٩٩) لا تترك أى شك بشأن ما إذا كان وإلى أى مدى - فى هذه الحالة: النسوية - الجسد يكون الهدف من العملية والجهد التفاؤلى والتى ترتبط هناك وإلى حد كبير بسوق الحب. سواء كان الأمر يتعلق بإعادة الإنتاج أو بالمطالبة بتوافر جنسى يشير إلى صورة الجسد الذى يتحدد قبل كل شىء بالمهمة مرة أخرى. فى مكان آخر ، كما في العمل المسرحى "لا شىء لى"، يوضح تقويم الجسد الخاص باعتباره صورة والمعرفة بذلك، أن يجد نفسه فى منافسة جنسية

وبالتالى فى سوق واحدة. يقدم الشخص فيه نفسه باعتباره سلعة، وبأن جسد المرأة يُشكل من الرغبة الذكورية.

فى موضع آخر يبدو ذلك كما لو كان مشهداً من مكان آخر، الذى يتدخل فى أن الجسد الأنثوى ليس له فى أى نوع من الوجود: المرأة التى لا يعجبها أحد، ليست فى متناول اليد أى أنها غائبة. وهذا شىء مُضنى بالنسبة للمرأة، حيث إنها ببساطة لا تستطيع أن تتوقف عن أن تكون غائبة . ولكن هذه الدعوة لا تطالب فقط بتقديم مثل هذا المطلب، ولكن أيضًا أن يتم استيعاب ذلك.

حقيقة أنها تنسجم مع نمط مصفوفة غيرية، وما تزال تؤكد على الطابع المعيارى.

على العكس من ذلك فى سوق العمل لا تحقق الأفراد الاستقلالية عن أدوار الجنسين على الوجه الأمثل. دانكفارت" أقرت تغييرات فى أماكن العمل ونتائجها لمحتوى هذا الموضوع مساحة واسعة منذ العمل المسرحى "الخبر اليومى" (عام ٢٠٠١). لأن ذلك لم يعد متعلقًا بالمجتمع منذ فترة طويلة فيما يتعلق بسير العمل المتواصل، لم يعد شأنًا فى ذلك، القيام بمهام بسيطة عرضية للانتقال بمطالب فى نصوصها إلى الصدارة، وعبء المنافسة الاقتصادية وما يصاحب ذلك ذلك من وضع اجتماعى - ليس فقط بشكل مستقل عن أدوار الجنس، ولكن أيضًا بغض النظر عن الوضع الاقتصادي.

يبدو ذلك فى استراتيجيات متنوعة من أجل الانصياع لنداء الثقة فى الذات: الإكراه على الانضباط الذاتى فى كل الأحوال، تصبح لأولئك الذين يأملون فى المشاركة فى القوة العاملة مغامرة على ثوابتهم، ولذلك من أجل تحقيق النجاح

لابد من المجازفة فى الوصول إلى الاستثمار والنجاح فى المكانة الاجتماعية العالية، والخوف من فقدان وظائفهم وبالتالى فإن القدرة الرئيسية للانضباط الذاتى تصاب بالتأرجح.

ومن ثم يصبح من الواضح أن عدم الاستقرار فى السيرة الذاتية هى المعيار. وبهذا تذهب النظرة الثاقبة لـ "دانكفارت" إلى الحالة النفسية لأولئك الذين يوصفون وفقًا لتصور "هانز بوده" بأنهم "المستثنون" ولم يصلحوا أو يناسوا وعود المجتمع فيما يتعلق بالازدهار والمشاركة المجتمعية . كما هو حال "إيلا" فى مسرحية "الخبز اليومى" أو N فى مسرحية "استيقظ غدًا" . كان تمردها إذا كان هناك أحد، عندما لا توجد هناك إمكانيات طوباوية. أكثر من ذلك هو أن نتذكر فى مجرد وجودها: "لم يكن هناك حاجة لأعمالى على مدى العشر سنوات الماضية. وأنا مازلت أحيا". وبقدر ما فقط أن الآخرين يجلبون الشخصيات المحددة على خشبة المسرح بشكل ملحوظ مثل الشخصيات المعتكفة على نفسها - ولو فى حالة من المنافسة - التى تقف على خشبة المسرح، تحصل النصوص المسرحية لـ "جيزينا دانكفارت" على بعد أخلاقى.

إنها تركز بشكل متساو فى جميع النصوص التى تحدث فى المواقف الاجتماعية، ومتصلة على التوازى ومن ثم ترفع الحدود بين الانفراد والانطواء على الطريقة المسرحية.

وبذلك يتوافق مع موضوع الجماعة باعتبارها لحظة شوق تتكرر دومًا، ولا تفهم بأنها عودة إلى التجانس، وإنما بوصفها شوقًا يخرج من القدرة التنافسية، وتتقابل بطريقة مختلفة من حيث التنافس.

"إنى أشعر بالبرد. لأننى متعبة ووحيدة. هكذا بشكل عادى". يعنى ذلك فى موقف ما فى العمل المسرحى "وغداً أستيقظ". ورحلات عودة "أولرش" لمسقط رأسه فى العمل المسرحى "الخبز اليومى". توضح تلك المواقف مرة أخرى المشكلة برمتها لتعرير الذات.

"فى طريق العودة أتوقف فى حانة صغيرة بالمدينة. وبجوارى الآخرين. نحتسى البيرة. لم يحضر أحد ليأخذنى من هنا. وسأمكث هنا بعض الوقت مع الآخرين. نحن لا نعرف بعضنا البعض. ولكن نتقابل مرارًا وتكرارًا مع بعضنا البعض. فنحن أعضاء فى نادٍ لكرة القدم. فى فريق الرجال. إنه فريق يعشق أعضاؤه هذه الرياضة. نهجر بعضنا البعض. نتبادل كلمات وجيزة فيما بيننا. ليس لدينا ما يمكن الحديث عنه. إننا نختبر، على أى طريق نقف، كل منا لديه شىء من الدقة. نحن نعرف، أننا نعمل على تحقيق ما هو أفضل لنا. ربما لا يُفكر الآخرون أيضاًعلى الإطلاق. ربما أنا الوحيد هنا، الذى يفكر فى شئ ما. أفكر فى نفسى دون منازع. فأنا خالى الوفاض وأود أن يأخذنى أحد من هنا".

التزامن.

المطالب المرتبطة بالدعوة المستمرة لتحسين الذات والمنطوية على استيعاب مفهوم المنافسة. بمرافقة الوقت الساقط من الشقوق. لقد حان خروج الوقت من الشقوق. طالما الشخصيات تتحدث عن نفسها باعتبارها لم تعد ظاهرة تزامنية: "تدق الساعات فى التمثيل بشكل جنونى ولم يعد هناك وقت، ولكن بشكل مختلف تمامًا. كل مع نفسه ولم يعد الوقت ملكى". تتباعد ذاتية وموضوعية الوقت، وأيضًا يبدأ هنا بناء العبارات فى التراجع، وتتهاوى. يصبح التطرف حالة طبيعية،

وأيضًا حتى لو كان التطرف مرئيًا كما كان من قبل: إما أن الوقت لا يعطى الأمل للشخصيات ويؤدى إلى نتيجة مخيفة، أو تعيش الشخصيات تجربة مخيفة كذلك بشكل مشلول زمنيًا، كما لو كانوا متسربين من الزمان.

"الذى لا يتقدم خطوة مبكرًا ما يكون إنقاذه فى وقت ما متأخرًا"، هكذا تقول شخصية R فى العمل المسرحى "استيقظ غدًا".

إن القلق المستمر يكون بعد فوات الأوان، أن يتخلف المرء عن شىء ما، يظهر ذلك فى نصوص "دانكفارت" كموضوع متردد بشكل مستمر. فى العمل المسرحى "حفلة مجون نسوية" يسود خوف عام من الحياة الغائبة بوصفها شيئًا موجودًا فى مكان آخر، تقريبًا لأجل M فى "استيقظ غدًا"، فى حالة تأخير لا مفر منه لا يقل على المحك عن البقاء على قيد الحياة (اقتصاديًا واجتماعيًا):

إننى أندفع، فأنا خائفة جدًا، مما أفعله هنا. وأنا أعرف أن ذلك ليس جيدًا، ما أفعله هنا، فالوقت مفقود لعقد اتفاق جديد، سيصبح ذلك دائمًا متأخرًا، والآن لم أعد فى وضع يؤهلنى للانقلاب للتحول، لأن يكون هناك بالفعل تحول بعد فوات الآوان. لذلك أذهب فوق جثة أدائى الخاص، على أن تكون النتيجة المتبقية للفكرة الباقية موجودة هنا طوال الليل. لدى الوقت هناك فى اغتنام بعض الساعات من الليل للتنفس، مدة السجاير، ثم لابد مرة أخرى من إعادة الوجه الالتقاط نسمة الهواء وإبعاد نفسى لإيجاد فضاء أسبح فيه، فوق نواة أساسية أقف وأنطلق من شىء ما إن لم يكن هنا ما أريده.

فأنا لأعرف، هل أفضل أن أخسر من أن أقف عاجزة؟. فالفشل مثل كسر الرقبة.

ومع ذلك فإن الاستراتيجية فى التعامل مع السرعة المتزايدة ليس فى بطئها ولكن فى تأكيدها. "رجاء عدم ترك رسائل فى بريدى الالكترونى. سوف أعاود الاتصال بك قبل ذلك"، هكذا تصرح شخصية N فى مسرحية "استيقظ غداً".

فى المفارقة لهذه الصيغة، التى تحكى عن رد الفعل لشىء ما فى المستقبل، لا يأتى فقط الشك فى الفردية نظراً لوتيرة السرعة في التأكيد، فهى أيضاً لحظة الانهيار. فالطلب على المستقبل شرط أن يتفاعل الحاضر، موجوداً بالفعل فى بعض نقطه نتيجة الخسارة فى العلاقات الاجتماعية.

ما ينتظره الشخص يكون "بحر من الزمان"، أو كما هو الحال فى صياغة السمسم فى مسرحية "الخبز اليومى": "فى الوقت الكامل يتهاوى" وقتى ثروتى التى لا حصر لها، إنها الوقت. فقط لى وحدى وإلى الأبد. لا تستخدم لأى شىء من خلال السكن تستخلص دوائر لا نهاية لها".

ذلك الوقت "للاستبعاد" هو وقت الفراغ. كطريقة للحاضر اللانهائى ترسل - بشكل من السخرية - عن طريق الإلغاء الزمنى من الحاضر اللانهائى، التى ما تزال تسعى إلى التوق لتحديد التضمينات. "عندما يكون هناك طريقة لتحويل الرأسى، تكون إمكانية حقيقة"، معنى ذلك فى مسرحية "حفلة مجون نسوية" تعبيراً عن الشوق، وفى مسرحية "الطنين" يقرأ المرء : "اليوم لا أحمل معاناة فى الوجه، اليوم تحدث الحياة. هنا والآن وفى كل ما هو جيد وفى الأنا كما أنا وليس شخص آخر. فى الآنا - أعرف - ما أريده، ربما يكون ذلك". "هنا والآن" لديها أيضاً جانب سلبى فى الوقت نفس القدر من الاستعداد : في الوحدة المنغلقة، الجانب الآخر للاقتصاد : السبت يوم الهجوم. فجأة يوم سبت طويل للغاية أمامى. نعد لعملية شراء فى نهاية هذا الأسبوع، لكن لم أستطع تحمل فكرة وجودى

وحدى فى هذا السوبر ماركت. بيع الملابس، ربما جولة شراء حقيقية جميلة أن أقوم بها وحدى وأقدم بطاقة الشيكات لكل شىء. لم أستطع تحمل فكرة أن أكون وحدى في هذه المحلات. إذن الهروب إلى المكتب، فما زال هناك بعض الأعمال ذات معنى. فى طريق العودة توجهت إلى حانة صغيرة لاحتساء أحد المشروبات وبعد ذلك واصلت فى الشرب مرة بعد الأخرى. جاء تاكسى، حاولت التحدث مع سائق التاكسى فى أى موضوع ما، حنيئذ قد انتهى يوم السبت.

لابد أن أخطط بشكل افضل لنهاية الأسبوع. لن أستسلم لعطلة نهاية الأسبوع على الإطلاق.

التناقضات.

إن قراءة النصوص المسرحية للكاتبة "جيزينا دانكفارت" هى فى المقام الأول حول تماسك عالمها، للتغاضى عن اصطناع محدد. قوة عباراتها فى النص، سرعة الكلمات وممتلكاتها النحوية تمكنها من اللعب بالأسطح اللغوية، ويلاحظ ذلك كثيرًا هنا.

هذه الخصائص تقترن بحالات الخطاب عند الشخصيات، التى تتداخل فيها التصريحات وتتناقض بشكل من السخرية.

"اليوم يبلغ عمرى سبعة عشر عامًا وشعرى أشقر اللون وأنا عنصر مشتاق، ولكننى لا أعرف بالطبع ذلك ، لهذا لدى عدم الوعي فيما يتعلق بمعرفة الشباب". هذا ما قصد به فى الجملة الأولى فى مسرحية "حفلة مجون نسوية".

إن الفتاة هنا تقدم نفسها للكلام. تقتبس عباراتها من مصادر مختلفة، تكون البداية واضحة للقرأة عن الإخراج الذاتي. والتي تظهر في الوقت نفسه وتمنع. بالإضافة إلى ذلك - النظرة النمطية - للإدراك الأجنبي لنفسه كان متوقعًا، ويثبت في لحظة لاحقة. والتي "بالطبع" لا يعرف عن ذلك شيئًا، فهو يعبر عن الكتابة المنبثقة من الخارج: تناقض في استراتيجية النص، الذي يرفض الدلالة المتفردة. إلى أي مدى ما يزال شيء من جانبنا يمكن أن يكون في محل تساؤل: "الآن أود أن أقول شيئًا ما. وربما ليس اقتباسًا . ولكن شيء منبعث من داخلي".

ومع ذلك يكون التناقض الساخر هو في المقام الأول من سمات النصوص المسرحية الأولى للكاتبة "دانكفارت" والتي كتبتها في وقت مبكر من حياتها الأدبية.

كل من تلك النصوص يعد أكثر واقعية من حيث التجربة الاجتماعية، وأكثر من ذلك تدل على منظور من زوايا متعددة مختلفة، أيضًا الأوصاف المتضاربة تقدم الوقائع جنبًا إلى جنب.

في المسار الذي يتوقف في بعض الأحيان يعد نوعًا آخر من التكافؤ وفيه ينتج حديث الشخصيات كنوع من المنولوج بشكل متزايد - بدون المساس بالخصائص التي سبق ذكرها من الاقتباس، للقطع والتمثيل بالعبارات - من نوع تجميعها، في كثير من الأحيان ذات صلة مذدوجة.

من ناحية تدمج العبارات في إطار شخصية محددة، ومن ناحية أخرى تشير إلى حالة من الغموض لما قيل من قبل: متعدد الدلالة يكون على النقيض من التناقضات الساخرة في النصوص السابقة، وكلاهما تترك خطابات مطروحة.

وهناك خطوة أخرى ألتزم بها فى العمل المسرحى "المكان المكسور". العمل الأول لـ "دانكفارت". والذى كتبته - كما تقول هى - فى رحلة بحثية. في هذا العمل المسرحى لا تقدم فقط الأماكن المحددة دورًا كبيرًا. النص، التى تترك للشخصيات، ولكن أيضًا ينادى أيضًا بوصلات اجتماعية مختلفة.

ولذلك يكون المحتمل منطقيًا، عندما طورت عملها المسرحى فى السنوات الأخيرة فى اتجاه المزيد من البحوث والتى تنشأ فى كل حالة على حدة فى موقع معين.

مايهمنى

هو السؤال نحو الخارج

حوار مع الكاتبة "جيزينا دانكفارت"

كلاوس كيسار:

فى نهاية حقبة الثمانينيات أصدرت الكاتبة "أنكه رودر" كتابًا قرأه الكثيرين حول كاتبات الدراما المعاصرات، والتى وصفته أنه بمثابة "تحدى" للمسرح. هل تجدين هذا القصور اليوم، وبعد مرور عشرين عامًا، صالحًا كما كان آنذاك، أم أن ذلك ما هو إلا تصريح يعاد ترديده فى الوقت الحالى؟

جيزينا دانكفارت:

ربما يكون ذلك ليس ببعيد عن وقتنا هذا. يقف المرء عند هذه المسألة وبشكل سريع عند نقطة، عما إذا كانت النصوص المسرحية لكاتبات الدراما تختلف عن تلك التى يقدمها الكُتاب من الرجال، ويود دائمًا أن يكون الجواب بنعم أو لا بشكل متزامن. لقد كنت ولفترة طويلة على قناعة بأن كاتبات المسرح فى كثير من الأحيان من حيث البناء والشكل يحاولن بشكل مختلف عن كُتاب المسرح، التى تميل أعمالهم المسرحية إلى أن تكون مبنية على الصراع الكلاسيكى، فى حين أن النصوص المكتوبة من النسوة، وخصوصًا نصوص الكاتبة "إلفريده يلينيك"، من حيث المبدأ توضع فى شكل

وأنواع معينة من الشخصيات، لذلك هذا النوع من الشخصيات الكاملة أو الشخصيات عمومًا، مع مجموعة مقالات معدة مسبقًا، الهدف والعمل، ذات خلفية أخلاقية، وليس استدعاء، كل ذلك أدى إلى مشاكل أخرى عند التنفيذ.

كـــيـــســـار:

وأى قناعة لديك اليوم؟

دانــكــفـــارت:

أن أخرج أحد أعمال الكاتبة إلفريد يلينيك . فهذا يُعد بكل تأكيد تحديًا؟ وإن كان هذا التحدى قد حصل بالفعل. لقد عرض لها أعمالاً كثيرة على خشبة المسرح. بل هناك من الإجراءات والمؤشرات لتحفيزها لتقديم أعمال أخرى للمسرح.

ومع ذلك. فإن هناك العديد من النصوص المسرحية التى قدمت فى الوقت الحالى للعرض على خشبة المسرح. لا أعرف عنها شيئًا. فأنا لست فى وضع يحتم علىّ قراءة الكثير من الأعمال المسرحية. وإن كنت بكل تأكيد أشاهد العديد من العروض المسرحية. بمعنى أننى أشاهد أيضًا النص المسرحى، عندما يعرض على خشبة المسرح. والذي هو بطبيعة الحال أيضًا معضلة بالنسبة لأى نص مسرحى.

لهذا السبب لا أستطيع أن أتحدث عن مجال نص معين، أو نصوص. لم تعرض بعد على خشبة المسرح. ولكن الآن نجد أن كاتبات الدراما تحقق نجاحات بالنصوص الأكثر تقليدية ذات البناء النسوى والمفعمة بمسألة المساواة بين الجنسين. وتلك الابتكارات لم يقدمها الرجال، حتي ولو نظراتهم اتجاه ذلك ، خاصة من صناع المسرح المؤثرين. مثل "بوليش" . ربما تفتقر النساء إلى مثل هذه

اللامبالاة، حتى فى قصيتهم المعروضة. على الأقل بقدر ما يتعلق بصناع المسرح من النساء، فالأمر يعتمد فى الواقع على الاستحسان سواء كان كاتب أو كاتبة.

كـيـسـار:

لأنهم مجرد أن يتحدثوا عن "ألفريده يلينيك . أى دور لعبته كاتبات الدراما - مثل "مارلين ستريوفيتس - فى أعمالك المسرحية؟

دانكـفـارت:

"ألفريده يلينيك" لها بالتأكيد معنى فى أعمالى المسرحية، ليس كثيراً ككاتبة دراما ثم كصانعة مسرح. لا أكاد أذكر أننى لم أقرأ لها سوى عدد قليل من أعمالها الحديثة، ولكن أشاهد بداية أعمالها على خشبة المسرح.

لقد زاد اهتمامى بما كانت تعرضه حول موضوع الشخصيات وتطور الموضوع والإثارة المسرحية، بالإضافة إلى التحديات التى تقدمها للإخراج وللممثل. وهنا يبقى سؤال محورى، كيف يكون الحضور مثل هذا النص المسرحى عندما أتذكر على سبيل المثال الإخراج المسرحى لمسرحية "أولريكه ماريا ستوارت "للمخرج" نيكولا ستيمان، والذى أخرجها لمسرح تاليا بمدينة هامبورج، والتى مازالت قابعة فى رأس: ماذا يكون هناك من مناقشة مع الكاتبة يمكن أن نراه، حتى فيما يتعلق بالحد الإلزامى من تحرير النص، والذى دعت فيه أن

تتصرف بدورها تمامًا مثل "ستيمان"؛ التى تنتهى عنده الدراما فى نهاية المطاف، والتى فيها يجلس العجز المقدم ووليد الصراع القائم على خشبة المسرح. ليس هناك إجابة أفضل. أنا أعرف سواء لدى العمل الخاص أو لدى محاولة وصف العمل الخاص، دائمًا مرارًا وتكرارًا، أن هذا الشئ مع النص - وأيضًا مع النص النسوى - لديه شئ غامض. فى عملى المسرحى الأول "حفلة مجون نسوية" على سبيل المثال، كان قد كتب لثلاث ممثلات وأن يكون له عنوان وقح من هذا القبيل، لم أكن أتوقع هذا النوع من التفسير الذى دار حوله بعد ذلك. ومن هنا قد وقعت فى كمين استقبال لم أكن أتوقعه.

كيسار:

ماذا تقصدين بسوء التفسير؟

دانكفارت:

ما يزال هناك أناس مقتنعون بذلك، بأن "حفلة مجون نسوية" عمل مسرحى متعلق بثلاث فتيات يستعدون للمشاركة فى إحدى الحفلات الليلية . أنا لا أعتقد ذلك.

الحقيقة إن العمل المسرحى "حفلة مجون نسوية" تم إخراجه بطريقة معينة وارتبط بى، أقل من الذى كنت قد أعددته في العرض الأول، الأمر الذى جعل من عملى المسرحى آنذاك أنه لم يكن مفاجئًا بالنسبة لى، وبدلاً من ذلك ببساطة، لأننى كنت وقتها

امرأة شابة، كان ذلك التفسير وإن كنت أبغى من ورائه أمورًا أخرى.

ومع ذلك قد قرأ النقاد هذا النص فى معظمة أنه متعلق بشخص ولم أكن أتوقع ذلك فى نهاية التسعينيات.

أنا أعلم أيضًا أن "إنجبورج بخمان" أو "إلفريده يلينيك"قد واجهن مثل هذه الافتراءات والاعتداءات، والتى طالت شخصياتهن وبالطبع أ[illegible] من خلال ذلك تناولت أدب المرأة والذى وجدته مفاجأة لى بالفعل ومدهش للغاية.

لقد انتهيت للتو من أحد الأفلام، يسمى "حياتك"، أعددت إخراجه وشاركت في الإنتاج. تتمثل النقطة المحورية فى هذا الفيلم حول ست نساء.

فكرت لفترة طويلة عما إذا كان ينبغى على أن أنجزه فى الواقع، لأننى كنت أعرف أننى أقف على مستوى لابد أن أوضح فيه أن هذا الفيلم فيلم نسوى وفى الوقت نفسه ليس هناك فيلم نسوى.

كيسار:

عندما تتحدثين عن الخوف بسبب موضوعات أو ملكيات ككاتبة دراما فى إطار الأدب النسوى: بوجه عام ما هو الدور الذى يلعبه الاختلاف بين الجنسين وأدوار الجنسين والقوالب النمطية فى النصوص التي تكتبينها؟

دانكفارت:

أنا أقف دائمًا في مواجهة الصعوبات، يُقال لى من جهة أننى لا أريد استثمار الوقت في الفرق بين الجنسين. ومن جهة أخرى يكون ذلك بطبيعة الحال جزءًا من الواقع، لذلك يهمنى أن يكون موضوعًا لى.

من المؤكد أن هناك نوعًا من العدوانية الذاتية الملتوية، كره النساء الكلام في العديد من كتاباتى.

أعتقد على سبيل المثال بأن هناك ممرًا فى العمل المسرحى "ليلتى"، بدأ من كون الرجل دائمًا موجودًا، فى حين أن المرأة ما هي إلا نسخة دائمًا، ومن ثم تتبع منولوجًا طويلاً حول هموم المرأة.

ومرة أخرى كيف تقوض الأشياء بطريقة معينة، فهذا ما يهمنى، من خلال المبالغة وإعادة صياغة القوالب النمطية للجنسين أو وصفية أو من الذى يتحدث وكيف، تنشأ النكتة التخريبية، التى تقوض القالب النمطى، أو المعضلة والرغبة وراء ذلك فى إطلاق سراحهم.

كيسار:

فى كتاباتك الأولى في وقت مبكر نجد الكثير من العبارات تدور حول التوقعات والصور، التى يجب أن يفى بها المرء من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تذهب الممرات بداخلها، ولكن يتعلق الأمر بمثل هذه التوقعات بأن تستخدم بشكل هجومى، ذات النظرة المجسمة، التى

يتجنبها المرء، وأيضًا بالمعنى التقني ينطق بها، لأن نصوصك لا تعرف الحائط الرابع وكثيرًا ما تحول إلى الجمهور.

دانكفارت:

هذا الأمر يقلقنى جدًا: بأن المشاهد يؤخذ كشاهد، بدلاً من نظير أو شريك ، يستطيع أن يشارك فى صناعة القصة بالتعادل مع الأداء، والذى يتغذى من أسواق الشراء والحب والعمل.

كيف ينجز شيئًا ما فى الصور، ويبنى الأحداث يجمعها بجانب بعضها البعض، والتى يمكن تحديدها من قبل النساء، حيث أهتم بنقطة عما إذا كانت المرأة تختفي بالكامل من عالم الصور.

على خشبة المسرح تقف المرأة بشكل رائع فى تقديم الدور المنوط بها، فى حين أن الرجل يبقى دائما بطلاً شعبيًا متهاويًا.

وبينما تمارس المرأة أدوار الذكورة بدقة، تتجلى لديها أمور متسقة فنيًا وليس العكس بالعكس.

أن يحدد مشاهد ذكورى دورًا أنثويًا ويقبلة ، لا يتبع فقط الظواهر بالنسبة للنساء، ولكنها ظاهرة إنسانية عامة.

عندما أشاهد على سبيل المثال العمل المسرحى "المباراة النهائية" للكاتب "بيكيت Beckett"، أكون مقتنعًا بالطبع أن ذلك الأمر متعلق بى شخصيًا.

ولكن إذا كان النص قد كتب لممثلات، لا يحدث ذلك التحويل. وهذا يعنى أن الذكورة تكون محايدة وبشكل عام والحالة النسوية تعنى أنها غير عادية ومثالاً يحتذى به.

كيسار:

وهذا أيضًا أحد الموضوعات التى تمت مناقشتها من قبل "رينيه بوليش Rene Pollesch" : العلاقة الجنسية باعتبارها غير معلنة ومعيارًا غير مرئى. كامرأة قد يتسأل المرء هنا، لماذا يجب أن أتعرف على "هاملت" على خشبة المسرح، ماذا يروى حول سيرتى الذاتية أو عن حياتى، ليس هذا صحيحًا على الإطلاق.

على وجه التحديد لأن المعيار لا يتحول كما لو كان شيئًا خاصًا، بل ينظر إليه بشكل خاص.

دانكفارت:

هذا صحيح بكل تأكيد، ولكنى ما أزال أرغب فى الحصول على الأشياء، التى تدعم اتجاهى الفنى، وأود أيضًا الوصول إلى الأدوات والتفسيرات التى تتطور والتى تطورت بالفعل.

كيسار:

إلى أى مدى تلعب النظريات النسوية دورًا في عملك أو قد لعبت بالفعل، أو هل يمكن أن تفعلى شيئًا بما يعرف بما بعد النسوية؟

دانكفارت:

بالنسبة لى أهتم بالمناهج النسوية للتأهل الشخصى، لأنها قد وفرت الحجج للبناء الشخصى الهش للغاية، وكما هو أيضًا بشكل أدائى.

كنت دائمًا متحمسة للعمل بالمسرح، والذى يمكن المرء أن يصف الهويات فى شكل ادوار أو هياكل، وأن هذه الهويات، كما هو الحال مثلاً فى أدوار الجنسين، يمكن أن تتغير من خلال التمثيل المسرحى، مما يسفر عن نشأته من خلال التمثيل.

بالتأكيد أيضًا نظريات اللغة مثل "كريستيفا Kristeva" و "سوزان سونتاج Susan Sontag".

وأنا أعتقد الأن أننى مهتمة بصفة خاصة على مستوى عملى بواحد من المستويات البراجماتية أوالنقدية، حيث يمكننى أن أعمل بشكل جيد. وما هو الثمن الذى أدفعه لبعض حالات العمل؟ هل أفضل وفقًا لبعض الأسباب حالات عمل معينة أو أتحرك هناك أيضًا وقد لا أكون فى مركز قوة؟ لا أعتقد إلى حدٍ ما بأن هناك عراقيل خارجية.

كيسار:

عبارة حالة العمل أو وضع العمل: أنت تعملين فى كل مكان سواء فى دور العروض المسرحية المستقلة أو فى مسارح الدولة.

ما هى عواقب ذلك فى مشروعاتك؟

دانكفارت:

أحد المشروعات مثل العمل المسرحى "بينج تان تاليس Ping Tan Tales" فى دار العروض المسرحية ببرلين، قضيت فترة طويلة فى الصين من أجل هذا الغرض وشارك فى العمل أيضًا ممثلون من الصين وألمانيا، وقد يكون من الصعب تنفيذ مثل هذا العمل فى مسرح الدولة.

عندما أدرك ذلك بشكل حر، يكون عندى أيضًا فضاء حر آخر. من ناحية أخرى قد أصبح هناك بمسرح الدولة إمكانيات عديدة، أنا لا استعرض كلاهما من حيث تصميم صديق أو عدو.

بالنسبة لى،مشروع العمل والطويل الأمد كان مشروع الترام "سفر مولر Muelerr Faehrt" على خشبة المسرح القومى بمدينة مانهايم، حيث كان لدينا هناك جيب إنتاج صغير، ولكن مع البنية التحتية للمسرح وراء ذلك.

هذا المشروع قد تحرَّك بكل تأكيد فى إطار الحد المسموح، كما يعمل يمكن أن يفعله المرء فى بيت محدد.

كيسار:

عندما أمعن النظر فى أعمالك، يبدو لى إنك قد حولت النقطة المحورية فى أعمالك: كتابة العمل المسرحى قبل عشر سنوات فى اتجاه مشروعات بحثية بدرجة عالية من الواقعية الاجتماعية.

دانكفارت:

السؤال المطروح دائمًا، ما الشئ الذى يؤثر فى الحياة العامة وما الذى لا يؤثر؟ لقد بدأت بالفعل كمنتجة، مع دار للعروض، حيث حققت هناك بالفعل ممارسة بعض المشروعات. وبالتالى كانت نشأة النصوص المسرحية الأولى. ثم كانت هناك مرحلة والتى كتبت فيها قبل كل شئ نصوصًا استطعت أن أقدمها كأعمال مسرحية...

كيسار:

... هل نشأت النصوص آنذاك فى إطار الفريق، والتى خرجت منها بالتالى أعمالاً على أنها تطور لأعمال مسرحية، أو كانت هناك بداية نص مكتوب ثم جاءت عملية إخراجه للمسرح؟

دانكفارت:

أنا لست صديقة لتطورات العمل المسرحى. فأنا أتعامل غالبًا فى عمليات الإخراج المسرحى مع النصوص، التى ليس لديها تسلسل زمنى.

عليك أن تبدأ باختيار نصًا محددًا بالاشتراك مع الممثلين، ثم تعمل على بناء شىء معين معهم.

وهذا الأمر مقبول جدًا فى العمل لسنوات طويلة مع الممثلين نفسهم، حتى يكون المرء فى وقت ما متحررًا من أن يدافع عن

نصوص غير مطابقة للمواصفات. لقد أعدت فى مرة ما إخراجًا مسرحيًا، أنتجنا فيه المادة المسرحية من خلال ارتجال الممثلين، الذين أخذتهم معى إلى غرفة المكتب. لقد كان ذلك بالنسبة لكل المشاركين معاناة لا نهاية لها، وذلك لأن الممثلين لم يعرفوا النص، ولأنهم فى نهاية المطاف يعلقون شكلاً ما ويفقد الارتجال أيضًا مهارته.

كيسار:

أود مرة أخرى العودة إلى طريقك الفنى من العمل المسرحى "حفلة مجون نسوية" حتى يومنا هذا: كيف يمكن أن تصفى ذلك، وما التغييرات التى تقومين بها تحديدًا؟

دانكفارت:

بالنسبة لى كانت المسألة ، عما إذا تكون الشخصيات أو لا تكون، التى أكتبها، وكيف تصمم هذه الشخصيات، بالنسبة لبناء عمل مسرحى يكون ذلك مهمًا جدًا.

أنا لدى دائمًا تصور ذاتى، لأن أرى كيف يتخذ الخطاب وكيف يكون بناء النص.

أيضًا فى النصوص الحديثة مثل العمل المسرحى "وغدًا أستيقظ؛ هناك بناء يمكن أن يؤخذ كبناء للهوية. فهناك نوع من السياق العام للأداء المثالى من الصعود أوالهبوط للوجود الخارجى أو الداخلى.

وبالطبع تفعل ذلك مرة بعد أخرى مع الحفاظ على الهوية، مثل العمل وحالاته فى مجتمعنا.

القضايا التى ناقشتها فى السنوات الأخيرة، لها علاقة كبيرة بالواقع المكانى.

نحن لدينا على سبيل المثال عملية بحث فى القصر الجمهورى وهناك عملنا على إنتاج فيلم فيديو حول هذا التاريخ والعاملين فيه، أيضًا قد وقع تحت ذلك مشروع شارع مانهايم والعمل المسرحى "بينج تان تال".

ربما كان شيئًا قد تغير بقدر ما لدى فى الوقت الحالى، حيث إن هناك الفرصة لإنفاق الكثير، ما يتعلق بحالة الإنتاج والسيطرة. وأنا أفعل ذلك أيضًا.

كيسار:

عندما جاء قبل بضع سنوات إلى ستوديو كوربر للمخرجين الشباب، فى لقاء تطور الإخراج بمسرح تاليا بمدينة هامبورج، ٩٠٪ من الإخراج المسرحى من المخرجات النسوة، قدم "مايكل بورجردنج Michael Borgerding" - عميد المعهد العالى للفنون المسرحية بمدينة هامبورج - أطروحة للمشاركين، تتضمن أن مستقبل المسرح قد يكون نسويًا.

هل تشاركينة هذه الملاحظة؟

دانكفارت:

نعم توجد هذه النظرية منذ فترة ليست بالقصيرة، ولكن عندما أنظر من حولى أجد ما طرحته هذه الفرضية ليست حقيقية، إذا أخذنا بعين الاعتبار: كم عدد المخرجين والمخرجات أو كم عدد مديرى المسارح والمديرات. بطبيعة الحال يتغير المعدل إلى حد ما.

ولكن ما إذا كان مستقبل المسرح نسوى؟ فإن ذلك جدير بالملاحظة، بأن ملتقى المسرح هذا العام مع SIGNA كانت هناك مخرجة واحدة.

أما بالنسبة لكاتبات المسرح فالوضع فى كثير من الأحيان على ما يرام، وهذا شئ آخر.

وهناك بالفعل العديد من الكاتبات قد عُرضت أعمالهن على خشبة المسرح.

كيسار:

وفقًا لرأيك ألا تستطيع مخرجات المسرح فرض أنفسهن أو أين تكمن هذه الأسباب؟

دانكفارت:

ربما يتغير شئ ما فى الوقت الراهن. فهناك فى جيل الشباب تظهر أعداد كبيرة من مخرجات المسرح، وأيضًا نسبة الذكور إلى الإناث

فى مدارس الإخراج كانت منذ عشر سنوات غير الذى عليه الآن. أعتقد أن هناك تغيرات فى هذه الأثناء فيما يتعلق بصورة الدور الذى يقوم به المخرج.

على أية حال يبدو لى أن مهرجانات المسرح ودور العرض المسرحى، والتى تعمل بشكل مختلف عن مسرح الدولة، يهيمن عليها العنصر النسائى. ربما يرجع ذلك فى تلك الأماكن تكون المحاولة لأن يبدو بناء العمل بشكل آخر ويكون رسميًا، حتى تكون النساء أكثر عُرضة للانخراط فيه.

بالنسبة لأبناء جيلى ما يزال يصلح فى كثير من الأحيان - يبدو الآن مثمرًا - أن الرجال هم دائمًا يريدون وجودًا لهم على خشبة المسارح الكبيرة والنساء ينالون الأزمة، لأن المرء لا يعمل على تحديد المسرح.

وهنا أجد نفسى فى مكان آخر، ودور عرض معينة لا أتسطيع العمل بها.

كيسار:

لماذا لم تبدئى على الإطلاق بصناعة المسرح؟

دانكفارت:

فى البداية كان الأمر ما يزال بسيطًا، أما الآن يثار مثل هذا السؤال.

كيسار:

الموضوع الرئيسى فى نصوصك المسرحية قد يكون لا لزوم له، الغياب، المشكلة، لم تكن في الوقت المناسب ولا المكان المناسب.

ويتناول ذلك من جديد فى مكان هو نفسه يقع تحت طائلة الاشتباه، زائد عن الحاجة ، وهذا التغيير المفاجئ يصل إلى حد السخرية.

دانكفارت:

إننى أتحفظ فى الشئ الذى يتعلق بالمسارح، إذًا يتخلله أحيانًا الكثير من الغموض، عندما يتعلق الأمر بالعمل أو أن الفرقة المسرحية لم تعد تعرف، لماذا يوجد ذلك فى مثل هذا الإنتاج المسرحى.

من ناحية يحصل هناك نوع من الضيق، عندما لا يقف الممثلين وراء المشروع، ومن ناحية أخرى أنهم يمتلكون ذلك ولابد حينئذ أن ينجزوه. بشكل أساسى تكون حالة ثنائية صعبة.

كيسار:

أليست هذه حالة طبيعية للعاملين؟

دانكفارت:

هى بلاشك حالة موظفين، لكن أتوقع أكثر وأكثر من الممثل عن

الذى يقدمة عامل عادى. إننى أريد منه أن يقدم شيئًا من نفسه، أن يعرض نفسه فى التمثيل. أريد منه أيضًا أن يكون ذكيًا، بل ويتفاعل مع ذكائه. إنها حالة شاذة.

ينبغى على مساعدة الفريق أن تنشر جوًا طليقًا من العمل، تستخدم التليفون والبريد الإكترونى فى إرسال الرسائل، ولكن يتمثل الانحراف فى أننى أريد منها أن تفعل ذلك وأن تتصرف كما لو أنها تريد الحفاظ على هذه المهمة طوال حياتها.

وعلى خشبة المسرح يبدو هذا الوضع إلى حدٍ ما أكثر وضوحًا. ولكن القرار هنا بالطبع مختلف، عما إذا كنت أريد أن يكون الممثل طرفًا فاعلاً أو أنه مجرد تقديم مهمة ما، أمليها عليه. ولهذا السبب اعتبرها معضلة صعبة، لأن ذلك يكون دائمًا مظهرًا، على الممثل أن يقدمه فى مسرح الدولة فى كل أداء مسرحى، وفى وقت متزامن يقف لإنجاز شئ ما، وهذه هى المعضلة التى لا يمكن حلها، ومن ثم قد يمثل صناع المشروع بأنفسهم.

وبشكل أساس أجد أن ذلك رائعًا، عندما يكون بمثابة وظيفة فى المدينة ويكبر الناس معه ويتصرفون من أجل القيام بذلك.

كـيـسـار:

ما هو القلق الذى تتبعينه ككاتبة دراما؟ ولماذا تكتبين؟

دانكفارت:

عندما تسألينى عن النصوص التى أكتبها، حينئذ أقول: لماذا تكتب؟ من أجل الكتابة للمسرح، يكون ذلك شيئًا غامضًا جدًا، لا يجب على المرء القيام به؟

كيسار:

ولما لا؟

دانكفارت:

لأن المرء يواجه دائمًا المشكلة، بأن النص المسرحى لا وجود له فى ذاتيته، ولكن يكون بداية موجودًا، عندما يُعرض على خشبة المسرح. والمسرح عندما يكون جيدًا وحرًا، غالبًا ما يختار شكلاً يمكن أن يكون فى بعض الأحيان على طرفى نقيض مع النص المسرحى. وهذا الوضع يشكل فى الأساس موقفًا صعبًا.

كيسار:

هل انطلاقًا من الرغبة فى إبقاء السيطرة على النص؟

دانكفارت:

بالطبع لا. ليس لدى مصلحة فى الواقع فى إبقاء سيطرتى على النص، حتى لو كنت أخرجه للمسرح بنفسى، ألا أفعل ذلك فى المقام الأول، من أجل الدفاع عنه.

ولكن علىّ أيضًا واجب فى تقديم النص عندما يعرض لأول مرة على خشبة المسرح، وغالبًا ما يتولد لدى انطباع بأن نصوص المسرحية يُعاد تنظيمها عند الإخراج.

إنها حالة نادرة ، أن أتناول ذلك بصفتى كاتبة، فأنا أطلب أيضًا فضاءً حُرًا لذلك لاحتواء النص.

مشكلة أخرى أقف أمامها: كيف أتعامل مع المفهوم الخاطئ لتوجيه الدعوة إلى الأداء المسرحى الذى يحمل اسمى، ومن ثم لنتذكر أن هناك ما يقرب من ٣٠٪ من النص الأصلى قد تنحت جانبًا.

من ناحية أعتقد أنه من الصواب أن يكون مقبولاً من الإنتاج، من الذين يتخذون تلك النصوص للعمل، التى يحتاجونها بالفعل. من ناحية أخرى يعد ذلك إشكالية عندما يسمى الإخراج للنص وفقًا للنص الأصلى.

وحيث إننى أفضل عمل مسرح بنفسى، ضغطت على نفسى فى المرة الأولى فيما يتعلق بمسألة، عما إذا كنت أود تحمل ذلك.

إن ذلك لشئ مبهر إلى حدما، عندما تعرض النصوص للتمثيل، إنه نوع رائع بأن تضاعف، وبالتالى أن يعرف أنه الآن يدار حاليًا نص مسرحى فى إحدى الليالى فى دور عرض مسرحية مختلفة ومن دواعى السرور أيضًا وبشكل لا يصدق عندما يترجم نص ما. كنت للتو فى مصر وهناك حضرت إنتاج العمل المسرحى "الخبز اليومى

"Taeglich Brot"، والذى ترجم إلى اللغة العربية، لقد كان مثيراً للغاية ومفيداً لحد كبير، عندما يتخيل المرء كيف ينجز نص مسرحيًا غربيًا ويمثل على خشبة المسرح.

ومن ثم يجب أن يكون هناك حرص على إنتاج النصوص التى يمكن نقلها.

فى العمل المسرحى "الخبز اليومى" عندما أردت أن أبين أنه لا يوجد شئ مماثل، هناك لحظات يتم وصفها فيها بشكل فردى أنها هشة.

حقيقة ما يثير اهتمامى هو مسألة اتجاه الخارج، السؤال عن الآخرين. أجد لك من مفهوم جغرافى، أن ما فى الريف غير الذى فى الحضر، على سبيل المثال على مستوى نوع الجنس أو على مستوى النظم.

كيسار:

حضورك إنتاج العمل المسرحى "الخبز اليومى" فى مصر، أو إنتاج "بنج تان تال" فى الصين، هل هناك امكانيات مكانية، عندما يبحث المرء عن الخارج؟ أو بعبارة أخرى هل تتغير من خلال ذلك وجهة النظر التى تنعكس على النص الخاص بك؟

دانـفـكـارت:

نعم بالتأكيد، وهذا شئ عظيم. العمل المسرحى "الخبز اليومى كان ينظر إليه فى ألمانيا على أنه عمل قوى جدًا فيما يتعلق بالعمل ومعرفة الذات من خلال أخذ العمل بجدية.

الإخراج المسرحى فى مصر كان قويًا جدًا ومن خلال المناقشات التى دارت حول ذلك كان ينظر للعمل المسرحى فى المقام الأول من حيث الشعور بالوحدة للغربيين.

فيما يتعلق بالعمل المسرحى "بينج تان تال" كان لابد من وجود ممثلين وفنانين صينيين هناك.

هناك أيضًا بعض الأعمال المسرحية الصغيرة مع كُتّاب مستقلين، الذين يمكن دعوتهم. ومن ثم ينتهى الأمر دائمًا إلى ما يتوافق مع الغرب، أى مع الفئات التى اشتركت بالفعل وتُرى هنا فى المهرجانات. عندما لا يرغب المرء في عمل مسرح عرقى، تصبح أوجه القصور لأوضاع العمل واضحة جدًا، والتى جلبها الممثلون والراقصون معهم. ومع ذلك يمكن للمرء بالطبع أن يعمل مع شخص ما، وسوف نجد أيضًا لغة مشتركة فيما بيننا.

(أجرى الحوار فى أغسطس ٢٠٠٨)



Kathrin Roggla كاترين روجلا

كاترين روجلا Kathrin Rögglа (1)

الفضاء المسرحى واللغة

تقديم: شتيفانى مولر Stephanie Müller

تعكس الأعمال المسرحية والنثرية لـ "كاترين روجلا" موضوعات سياسية وواقع الحياة اليومية والعملية فى المجتمع الألمانى. فأعمالها تناقش حاضر الناس كما وصفتها "أورسولا جيتنر Ursula Geitner" فى مقدمتها الموسيقية لقراءة "كاترين روجلا" التى قدمتها فى ٣١ يناير عام ٢٠٠٧ بجامعة بون، قائلة : "تعد روجلا من قلائل الكتاب المعاصرين الذين يعرضون مثل هذا المشروع النقدى الحاضر".

فلقد وظفت "روجلا" فى السبع مسرحيات اللاتى عرضن موضوعات راهنة وكذلك حاضر المجتمع (على سبيل المثال فيما يتعلق برد فعل الناس بعد اعتداءات الحادى عشر من سبتمبر على آمريكا، وذلك فى مسرحية لها تحت عنوان "تقاير مزيفة").

---

(١) كاترين روجلا Kathrin Röeggla ولدت بمدينة سالزبورج عام ١٩٧١. هناك درست "روجلا" علوم اللغة الألمانية والإعلام، ومنذ عام ١٩٩٢ حتى الآن تعيش بالعاصمة برلين.

نُشر لها العديد من الأعمال النثرية والروايات - أخرها رواية "نحن لاننام"، والتى نُشرت عام ٢٠٠٤. من مقالاتها "معرض الوعى الكارثى، الكوارث فى المدينة، الأرض والفيلم "(عام ٢٠٠٦)، علاوة على ذلك قدمت أيضًا العديد من المسرحيات الإذاعية منذ عام ٢٠٠٢.

حصلت "كاترين روجلا" على العديد من الجوائز الأدبية، آخرها جائزة الآداب "السولوترنر" عام ٢٠٠٥.

علاوة على ذلك تناولها لموضوعات نادرًا ما تناولها الكتاب الآخرون (على سبيل المثال موضوعات تتعلق بالدين والمديونية فى العمل المسرحى "غضب الرقم المظلم بالخارج").

فمثل هذا الموضوعات يتم استخدامها بدقة بالغة ومناقشتها وتصويب النظر على المراد منها وعلى النقطة المطلوب نقدها ومناقشتها.

إنها بمثابة موضوعات غالبًا ما تمس مجموعة أو طبقة محددة من الناس، مثل عالم المستشارين أو المدراء والقنصليين فى العمل المسرحى "نحن لا ننام" أوالقنصليين عن طلبة حلقة دراسية فيما يتعلق بمقاومة مخاوف الطيران فى العمل المسرحى "فضاء القذارة".

تستخدم "روجلا" فى أعمالها الوسائل الإعلامية المختلفة وبالمساحات الخالية المتاحة لها، هذا بالإضافة إلى استخدامها لكل الوسائل اللغوية. عُرضت أول مسرحية لـ "روجلا"، تحت عنوان "تقارير مزيفة/ الأمريكان هم الأفضل ٥٠ مرة"، بالمسرح القومى بمدينة فيينا فى السادس عشر من شهر أكتوبر عام ٢٠٠٢، وكانت من إخراج "تينا لانيك Tina Lanik". يتعلق بمضمون المسرحية بالصحفيين والإعلاميين الذين ظهروا عقب اعتداءات الحادى عشر من سبتمبر، تناولوا فيه الحدث بشكل دقيق ولكن لم يتم صياغته بشكل المراسلة الصحفية المعتادة، وإنما بردود الأفعال التى تتبع الكوارث من هذا القبيل، ويتم التعامل معها وعرض ما هو مهم فيها.

إن هذا العمل المسرحى يُعد بمثابة عرض تكميلى للنص المجمع فى عام ٢٠٠١، الذى وضعته وعلقت فيه على معايشة ومراقبة ردود أفعال الأمريكان بالنسبة

لهجمات الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ على مدينة نيويورك. فمما لاشك فيه أن العمل المسرحى "تقارير مزيفة" يصف ردود أفعال الألمان كما ذكرت "روجلا" فى الحوار الصحفى، فلقد أرادت أن تطرح هذا الموقف فى ألمانيا.

نجد أن شخصيات المسرحية الست لا يحملون أسماء، وإنما يحملون أرقامًا، وبالتالى تتحدث وتناقش كل الشخصيات مع بعضها البعض علاوة عن طرحهم للأسئلة وأدائهم للمنولوج. فيدور الموضوع فى الأساس حول التعرف والفصل بين الواقع والخيال، وبالتالى ينشأ نوع كبير من الأمان ومن العجز فى شتى مجالات الحياة، فكيف سيتصرف المرء بعد مثل هذه الكارثة؟ وكيف سيتعامل معها؟ وهل كان رد الفعل الكلامى والعملى صحيحًا أم خاطئًا؟

فى العمل المسرحى ساعة الصفر Really Ground Zero" نجد تعليقًا للمؤلفة التى تعرفت على هذا العجز:

لقد وقفت فى بادئ الأمر أمام سؤال، ما الذى سأقوم بفعله مع هذا الكم من الحقائق وبهذا الانفتاح الواضح فى حدث ما وبهذه الصورة الكبيرة التى وجد المرء فيها نفسه أو تم شده إليها فجأة.

إن المشهد الأول يوضح للتو الموقف المجنون الذى يتواجد به الشخصيات فالإعلام - التلفاز والراديو والتليفون وكذلك التصوير - يُعد عنصرًا مهمًا وحيويًا فى مثل هذه المواقف للحصول على أخبار ومعلومات جديدة. وهذا ما وضحته الشخصية رقم (١) "إنهم لن يخبروا بشىء"، بسبب فشل التقنيات القديمة فى الحصول على المعلومات المخابراتية. فالمرء لا يحصل على ما هو جديد، علاوة على تأكيد نفس الشخصية فى البداية بقولها أنها لا تريد معرفة المزيد من

المعلومات ويعتبر ذلك إتاحة الأمانى فى الوصول للمعلومات وإلى كل ما هو جديد من ناحية، والتعامل مع ما يحدث (ما يحدث الآن) والعمل على إنتاج ذلك الموقف.

إن الواقع الذى تحول إلى عمل درامى، والدراما التى تحاول أن تدرك الواقع أو أن تجعل الواقع مدركًا. وبالتالى يسود جو من عدم الأمان عن كيفية رد الفعل طبقًا لما صرحت به الشخصية رقم (٢) فى الفصل الثانى من العمل المسرحى:

إن المرء لا يدرى على الإطلاق ما هو الشىء المتبقى الذى يجب أن نفكر فيه الآن، كما يقال طول الوقت، فلا يدرى المرء ما ينبغى عليه أن يشعر به. هل "دهشة مؤكدة!" "ذهول مؤكد!"، فليس هناك بداخل المرء ما يدعو للدهشة، كما قيل طول الوقت. وبالرغم من ذلك فهناك جو من عدم الأمان والسؤال الذى يطرح نفسه طوال الوقت: ما الذى يجب فعله الآن؟

إن جو عدم الأمان يخيم على كل مكان، فنجده منتشراً فى جميع مجالات الحياة اليومية بأقصى حد. كما أنه يتسلل إلى وعى الإنسان لدرجة أن بعض الشخصيات تتسأل عما إذا كان من الضرورى أن يعتذروا عن مهاراتهم الاحترافية. وأخيراً تحاول الشخصيات أن تعود إلى الواقع وإلى الحياة اليومية.

إن إدراك الكارثة أو عمليات الفصل بين الواقع والخيال قد فشلت وبالتالى فعلى المرء أن يعتاد على السفر بالأتوبيس والذهاب إلى المراكز التجارية مرة أخرى، ولن يظهر فى النهاية سوى المحاولة السليمة لبناء "استواء جديد، أو حياة جديدة"، ومرة أخرى، كما وصفها عنوان المشهد الأخير بشكل ساخر: "الوصول إلى البيت . كتاب تعليمى لاستواء جديد. على المرء أن يعتاد عليه".

فى تلك المسرحية نجد أن الحاضر دائمًا ما يكون حاضرًا وهذا لا يمنع من وجود النقد، فهناك عدة وجهات نظر نقدية تتعلق ببث الخبر فى مسرحية "تقارير مزيفة"، مما يؤدى إلى وضوح دلالة عنوان المسرحية.

فى معظم الأحيان تظهر الجملة التى تقول ألا يحصل المرء على المعلومات والإجابات، وحتى لو حصل عليها فإذا بها تكون "صياغة هشة". وكذلك تأثير الإعلاميين على المعلومات التى تنشر عن طريق وسائل الإعلام المختلفة تُلاقى بالنقد.

يسود أيضًا نفس الجو من الاضطراب فى الوسط الصحفى وبين ممثلى الإعلام وكذلك لدى السياسيين - المجموعة التى تنتظر منها دائمًا أن تكون أو من تعلم - كما هو سائد بين بقية السكان.

١ - بداية ضرورة أن يدرك المرء أولاً بما يحدث حقيقة.

٢ - ولكن لا يمكن لأحد أن يدرك ذلك، حتى رئيس الجهاز الإعلامى وكذلك مقدم البرنامج المعنى.

إننا نرى أن النقد وحساسية السياسة والمواقف الحاضرة، والحاضر نفسه بشكل خاص، جميعها حاضرة فى الأعمال المسرحية للكاتبة "روجلا".

العمل المسرحى الثانى للكاتبة "كاترين روجلا" تحت عنوان "خيال تام. على تمام الأهبة". قدم العرض الأول للمسرحية على خشبة مسرح بورج بمدينة فيينا فى العشرين من ديسمبر من عام ٢٠٠٢.

نشأ هذا العمل المسرحى فى إطار ثلاث مسرحيات أخرى لثلاثة من كُتّاب الدراما الآخرين، وذلك لتأبين مرور عشر سنوات على وفاة الكاتب الدرامى "فرنر شفاب Werner Schwab"[1].

تتكون هذه المسرحية ذات الفصل الواحد من ثمانية مشاهد مسرحية يتبعها مقدمة وخاتمة، وتتسم هذه المسرحية بأنها أكثر عدوانية من مسرحية "تقارير مذيفة" لدى الكثيرين. وهذا يؤدى إلى ديناميكية المسرحيات التي ظهرت فيما بعد.

هذه المسرحية تتناول من حيث المضمون أوجه التباين بين كل من ألمانيا والنمسا، فيما يخص بالطبع الكاتب "فيرنر شفاب". وتتضمن المقدمة بالدرجة الأولى إرشادات فيما يتعلق بالإخراج المسرحى. أيضًا تشير إلى خطاب ضد الجهل وانعدام الكفاءة لدى الألمان فى مواجهتهم للنمسا والنمساويين. وعلى الرغم من قصر هذه المسرحية إلا أنها تشير بالفعل إلى العديد من القضايا والتى وجدت صدى لدى الآخرين.

ونرى أن الشىء المهم فى عمل "روجلا" هو فى الغالب غير المرئى، ذلك الشىء الذى لا يظهر، ولكنه يُخلق فى أذهان الجمهور.

---

(١) فرنر شفاب كاتب درامى نمساوى ويُعد من أشهر الدراميين النمساويين، وُلد فى ٤ فبراير من عام ١٩٥٨، وكانت وفاته في الأول من شهر يناير من عام ١٩٩٤.

من أشهر أعماله: "فاوست !! القفص الصدرى!! خوذتى" و "الرئيسات". (المترجم)

فى عام ٢٠٠٤ ظهر للكاتبة ثلاثة أعمال مسرحية. فى الثالث عشر من شهر مارس كان العرض الأول لمسرحية "لقد قدمت الكثير من الحب، يا سيد "كنسكى" بدار العروض المسرحية بمدينة مونستر ، من إخراج "باولا أرتكامب Artkamp". استند هذا العمل المسرحى على فكرة للكاتب "ليوبولد فون فيرشور Leopold Von Verschuer".

هذا العمل المسرحى ما هو إلى نسخة مباشرة من برنامج حوارى تليفزيونى مع "كلاوس كنيسكى Klaus Kinski" و "منفريد كروج Manfred Krug" وغيرهم، وكانت المناقشة بشكل خاص حول الفرق بين فرعى كلمة الحجية على شاشات التلفزيون وغيرها من الحديث على خشبة المسرح، وكذلك أيضًا التمثيل والمسرح فى حد ذاته.

وفى وقت لاحق فى أقل من شهر وتحديدًا فى السابع من شهر أبريل ٢٠٠٤ كان العرض الأول لمسرحية "نحن لا ننام"، على خشبة مسرح مدينة دوسيلدورف ومن إخراج "بوركهارد كوسمنيسكى Burkhard C.Kosminski". تتضمن المسرحية مقدمة وخمسة مشاهد مسرحية وخاتمة. وخلافًا لمسرحية "تقارير مزيفة؛ التى تعتمد على نصوص نثرية خاصة، تُعد مرحلة انتقالية من الرواية إلى العمل المسرحى. تتسق المقدمة وكذلك جزء كبير من المحتوى مع بعضها البعض.

العمل المسرحى الثالث تحت عنوان "فراغ النفاية"، عرضت المسرحية لأول مرة فى التاسع والعشرين من شهر أكتوبر ٢٠٠٤ بمدينة جراتس، ومن إخراج "تينا لانيك Tina Lanik". وعرضت المسرحية أيضًا فى العام نفسه على خشبة مسرح السوق الجديد بمدينة زيورخ. وفى هذا العرض المسرحى وضعت مجموعة

مختارة من الناس تحت المجهر. يتعلق الأمر فى هذه المرة بالجنسين الرجال والنساء، يشاركون فى حلقة دراسية تتعلق بسبب الخوف من الطيران، وكيفية مكافحة هذا الخوف فى المجتمع.

ففى المسرحية يكون هناك شخص فى الواقع الحاضر "السيد كلوزه" إنه شخصية قوية ومهمة ولكن لا يظهر فى المسرحية، بالرغم من وجوده على كل المستويات فى المطار، حيث يرتبط الناس مع بعضهم فى المناطق المختلفة من العالم، وحيث الخوف من الطيران يكون هناك نوع من محاكاة ساخرة لدعم الجماعات فى وقت واحد. وهناك أيضًا من القضايا التى أثيرت: ممارسة الشفافية فى كل شىء. بالشفافية يحصل المرء على ما يحدث بالضبط. أما الشفافية المزعومة هى مجرد تدلى للشفافية وليست أكثر من تلاعب تم نسجه بشكل جيد، يقدم للآخرين. وهذا الشكل من أشكال التلاعب يتنكر فى زى الشفافية، حيث تطبق على بعض السياسات كما هو فى مثل هذه الحلقات الدراسية، وأيضًا فى العديد من المجالات. ومن هنا تعالج المشكلة الأساسية المجتمع ما بعد الحداثة.

نجد أيضًا حديث مماثل وعرض للمقهورين فى العمل المسرحى "الخارج يثير من الأرقام الغامضة". كان العرض الأول بتاريخ الثامن من يونية عام ٢٠٠٥، ومن إخراج "شورش كاميرون Schorsch Kamerun"، على خشبة المسرح الشعبى بمدينة فيينا.

يتعلق هذا العمل المسرحى بمعالجة المديونية الخفية والمباشرة للناس العاديين؛ تقريبًا كل أنواع الديون.

وهنا تتناول المؤلفة ردود أفعال الأشخاص المحاصرين بالديون. وكلاء العقد للديون المستحقة، المدين وأسر وأقارب وكلاء العقد، وكذلك من وجهة نظر الأخصائيين الاجتماعيين. تؤثر هذه المشكلة على جميع الطبقات وجميع الفئات العمرية كما تشير "روجلا" لذلك.

الدين باعتباره موضوعًا من المحرمات، يتم تناوله أيضًا لبعض الوقت على شاشات التلفزيون. وفى هذا العمل المسرحى يلاحظ من البداية إلى النهاية ومن أعلى إلى أسفل ومن اليمين إلى اليسار ومن الداخل إلى الخارج والعكس بالعكس: وكأنه معجزة للخروج من الدائرة، كما يأتى فى تعليمات الإخراج فى هذه المسرحية، وأن ذلك هو المقصود والمطلوب أيضًا من وجهة نظر المؤلفة.

يتكون هذا العمل المسرحى من ٧٢ صورة، ذات ترتيب مرغوب مع بعضها البعض وتقدم فى شكل متأرجح، تتناسق فيه بعض الصور مع بعضها البعض فى نوع من التأليف، حسبما تراه المؤلفة. والشىء نفسه أيضًا ينطبق على شخصيات المسرحية.

إنه عمل مسرحى ذو حدود مثالية، مثل رشقات نارية فى السرد العادى الذى يتتبعه المخرج. إنها المطالبة بالخيال والإبداع للمخرج والممثل.

تختلف "كاترين روجلا" مع نمط المسرحيات النموذجية، وتعمل على الابتعاد عن هذا النوع من القوالب النمطية المتكررة. إنها تبحث دائمًا عن أشياء جديدة وخاصة فى سياق إمكانيات اللغة والمكان.

كان تحديداً من المدير السابق لمسرح الخريف بدوسلدورف "بيتر أوسفالد Peter Oswald"، ثم من بعده "إنجو بروكس Ingoh Brux" والذى عمل وقتها دراماتورج بالمسرح، وثالثهم كان "كارل باراتا Karl Baratta"، دراما تورج بالمسرح الشعبى بمدينة فيينا.

وكان سؤالهم جميعًا، عما إذا كانت لدى الرغبة فى الكتابة للمسرح، وكان ذلك فى لحظة أشعر فيها بالرغبة فى الانتقال وسيلة إعلامية جديدة. ولقد كان ذلك فى فترة حل الراديو الجماعي عام ٢٠٠١، ثم جاءت بعدها أحداث الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١.

مــــولــــر:

ومن هنا كان ظهور العمل المسرحى "تقارير مزيفة"؟

روجـــــــلا:

نعم. كان من ذلك بداية تفويض موضوعى. "كارل باراتا" قد سألنى، عما إذا كنت أريد كتابة عمل مسرحي من Really Ground Zero". لم أكن أريد ذلك. لم أكن أرغب فى إحضار دراما أحداث نيويورك إلى خشبة المسرح. فهذا الأمر أعده من الأشياء الغريبة جدًا. ولكن قلت لنفسى، أن أفعل ذلك مع الوضع هنا، وكان العمل المسرحى "تقارير مزيفة".

مــــولــــر:

ومن ثم لم يتعلق الأمر إذن بعملية التحول من النص النثرى إلى عمل مسرحى، كما هو الحال في العمل المسرحى "نحن لا ننام"؟

روجـــــــــلا:

لقـد كان ذلك شيئًا خاصًا. في الواقـع إن الأمر يتعلق فى البداية بالعمل المسرحى Really Ground Zero، كأول عمل مشترك إلى حد ما. أما بعد ذلك كان الأمر مختلفًا تمامًا.لقد كان المضمون هو، ولكن ليس حول الوضع فى نيويورك ولكن فى ألمانيا، حول ردود الفعل المحلية. كان المشهد الأول فقط فى نيويورك لإجراء محادثات أثنين من الألمان هناك.

الدخول إلى هذا الوسط

حوار مع "كاترين روجلا"

شتيفانى مولر:

باعتبارك كاتبة دراما، أنجزت مسرحيات إذاعية وأعمال مسرحية كذلك. كيف أتيت إلى المسرح؟

كاترين روجلا:

لقد بدأت فعلاً مع المسرح. وكانت أول محاولاتى فى الكتابة قد تطورت عندى منذ مرحلة الطفولة وخصوصًا فى الروايات البوليسية والتاريخية، ولكن عند عمر الخامسة عشر أو السادسة عشر كان تعاملى بجدية مع المسرح. فى البداية دخلت مدرسة المسرح وفى عمر السادسة والسابعة عشر شاركت بجدية فى مشاهد مسرحية حُرة فى إطار مجموعات مسرحية.

أنا لم أكتب فقط أعمالاً مسرحية، وبعد ذلك يتناولها آخرون لتقديم أدائها. لا، لقد شاركت بنفسى أيضًا فى التمثيل على خشبة المسرح والإخراج المسرحى. لقد كنت وثيقة الصلة بمجموعة مسرحية. وعندما حلت نفسها هذه المجموعة، توقفت فى البداية بعض الشىء. ثم بعد ذلك تحولت إلى مزيد من وسائل الإعلام المرئية والقصص، والتى كانت لها أيضًا علاقة بدراستى وكذلك الإمكانيات التقنية، التى أتيحت لى من خلال ذلك.

بسبب انتقالى إلى مدينة برلين، ألقيت الحمل كاملاً على نفسى. وبالنسبة لكتابة الأعمال المسرحية لم تسيطر على ذهنى بعد، وكانت هذه السنة تسمى عندى - إذا جاز التعبير - بعام القصائد النثرية.

لقدكان نظام مسرح المدينة بالنسبة لى مريبًا جدًا، ومكثت فترة طويلة لا أتردد على المسرح إلا نادرًا.

مـــولـــر:

ولأى سبب كان إذن هذا التحول؟

روجـــــلا:

فى الواقع إن ذلك قد جاء تدريجيًا. لقد قدمت مسرحيات إذاعية، ولاحظت وقتها أن مثل هذا الشيء مثل الصوت والكلام وعلم الصوتيات فى النصوص بالنسبة لى مهمًا جدًا. بل وإننى قد فعلت ذلك من خلال الراديو الجماعى على شبكة الإنترنت.

بسبب نشر الكتاب الثالث لى تحت عنوان "الطقس المجنون"، جاءنى فجأة عرض من ثلاث دور مسرحية برغبتهم فى أن أكتب لهم شيئًا للعرض بمسارحهم.

مـــولـــر:

ما هو النهج الذى تناولتيه فى ميديا المسرح، فى مواجهة النهج فى أعمالك الأخرى فيما يتعلق بالكتابة؟

روجـــــــــلا:

هذا الوسط يُعد وسيلة مختلفة تمامًا، ولقد استغرق الأمر منى بعض الوقت للعثور على طريقى هناك.

العمل المسرحى "تقارير مزيفة" يُعد نصًا يكمن فيه النثر إلى حد كبير، ولكن فيما يتعلق بالأماكن المختلفة وأوضاع التعبير، التى بنيتها فى هذا العمل، قد جلبت إليه مساحة معينة. ولكن مازال يشعر ببعدين فيه. وفيما يتعلق بموضوع "المكان" كنت أحاول الوصول إلى مساحة أوسع. ولقد قدمت وسائل الإعلام قوة أكبر بالنسبة لى، ربما فقط لأننى قادمة من حقل النثر.

إذن ماذا يعنى حالة المسرح بالنسبة لنص ما وماذ ينتظر منه. لقد جعلنى ذلك أقوى بكثير كموضوع مقدم. أما الآخرون الذين يعملون للمسرح فقط، لديهم بداهة معينة، وربما فكرة ثابتة، ماذا يريدون من وسائل الإعلام هناك. ولكن عندما تكون هناك الحاجة للدخول إلى هذاالوسط الإعلامى، حينئذ يقدم كطريق للتعرف على الجوانب والزوايا وكذلك احتمالات هذا الوسط.

مـــــولـــــر:

هل ترين أن هناك فرقًا بين النسوة كاتبات الدراما وكُتَّاب الدراما من الرجال؟ وهل مازال يوجد بالفعل اختلاف من هذا القبيل فى مجال المسرح فى هذا العالم المستنير؟

روجـــــــلا:

بداية إننى أسمع ذلك تقريبًا بشكل دائم، أن هناك خلافًا جوهريًا فيما يتعلق بالأجر المادى. ربما لا يكون الأمر كذلك. إننى أعلم أن هناك مفارقات بين المخرجين والمخرجات وكذلك بين مصممى المنظر المسرحى، بأنهن يحصلن على رواتب مادية أقل من زملائهم الرجال. وإن كانت لا توجد إحصاءات فى رأسى الآن. ولكن فى الواقع لابد من التصدى لمثل هذا الوضع. وهناك بالطبع مستويات مختلفة بشكل كبير من حيث الأجر المادى، وإن كان ذلك يعتمد بالدرجة الأولى على دور العرض نفسها، لأن هناك اختلافات هائلة. ما هو أكثر من ذلك، أنه فى لحظة، تصور بعض المؤلفات بشكل سيىء، رغم تتطابقها مع مثيلتها مما يكتبه الكتاب من الذكور.

فنجد المؤلف الذكورى يقوم بالإخراج ويسوق نفسه على أنه عبقرى. وهذه دلالات ذكورية ما زالت باقية كما كانت من قبل.

مـــولـــر:

كيف تنظرين إلى وضع الكتاب الشباب؟

روجـــــــلا:

بداية يطرح السؤال، كيف يكون التلقى عندهم، وأى الكتابات يجربونها، كما يواصلون أعمالهم.

سواء كانوا كاتبات للدراما أو يشاركن فى الإخراج على وجه التحديد أو فى الإنتاج.

نموذج الكتابة الذى تقف وراءه شىء مهم، وأعتقد أن هناك تكمن الاختلافات. والمسألة هى أقل، عما إذا كن نساء، هؤلاء اللائى يكتبن هنا، لأن هناك عدد كبيرٌ جدًا منهن يكتبون للمسرح؛ وأود أن أقول هنا إن هناك بالفعل عددًا كبيرًا من النساء يكتبن للمسرح، أكثرمن عدد الرجال والسؤال فقط، هو إلى أى مدى يصلن هؤلاء وإلى أى مدى يكون نجاحهن.

كما أن ذلك يثير التساؤل حول كيفية التعامل مع هذه المواد. فهناك فى الواقع فكرة أن يكون للمرأة وعى كبير بالمادة المستخدمة. وأنا لا أرى ذلك فى الوقت الحاضر فى الوسط الشبابى من الكتاب. إننى أرى أن ما يكتبونه نوع من شخصيات المسرح الروائى، تتصنع فيه اللغة ولا يفهمن طابعها المادى، وهنا تظهر الصورة غير متكاملة.

هناك نموذج "سارة كين" حالة من السرد المثير، والرواية العائلية والخاصة المثيرة أيضًا. ذلك إذن ليس فضاء خاص بشكل خالص، التى وجدت منذ طرح أعمالهم للتمثيل، على سبيل المثال ليس هناك فى مستشفى ما بشكل ما فى الأماكن العامة.

مــــولـــر:

الشىء الخاص، الذى يدخل فى الحياة العامة ويتغير لشكل آخر،

وتناقش فى الواقع غالبًا، كما فى العمل المسرحى "خيال تام. على أهبة الاستعداد".

روجـــــــــلا:

كان الأمر فى ذلك متعلقًا بشكل كبير بالوضع فى النمسا. لأن كل شىء هناك مخصخص بشكل كبير. كل صراع سياسى مرتبط بشكل مباشر بالأشخاص ليس لاتجاه فكرى ومواقف الدولة وبطبيعة الحال أيضًا لدى "فيرنر شفاب" يجد المرء مثل هذه الدراما العائلية والأوضاع الخاصة. ولكن عما إذا كان المرء يمكن أن يرى ذلك كتعليق لـ "ساره كين"؟ ربما يكون ذلك.

مـــــولــــر:

هل يلعب الصراع مع كاتبات الدراما من الجيل السابق بالنسبة لك دورًا ما؟

روجـــــــــلا:

بالنسبة لى يكون نهج النسوة من حيث المبدأ جزءًا من عملى ، لأننى أرى نفسى واحدة منهن. أنا لست بهذا المعنى على نفس الطريق، وإنما يُعد بالنسبة لى موقفًا أساسيًا. وأعتقد أيضًا أن ذلك فى كل عمل من أعمالى واضحًا وملموسًا بشكل كبير. ولكن لدينا فى الوقت الحاضر لغة مختلفة وأيضًا وضعًا مختلفًا عما كان الوضع عليه منذ ثلاثين عامًا مضت. وهذا الأمر واضح. مع الكاتبة

"يلينيك" كان ذلك بالنسبة لى بطبيعة الحال، شكلاً من النقاش المكثف الذى يعود بنا مرة أخرى إلى عشر أو خمس عشرة سنة إلى الوراء، حتى إنه لم يعد كذلك، إننى وبشكل دائم سأضطر إلى مواصلة العمل هناك.

مــــولـــــر:

العمل المسرحى "Junk Space" وجاء من قبله مشروع العمل المسرحى "كثير من الحب، سيد/ كينيسكى"؟

روجـــــــــلا:

نعم حقًا، قبل ذلك جاء عمل "كينيسكى"، وكان ذلك بمثابة عمل قد كُلفت به! ولكن ذلك كان شيئًا مختلفًا مرة أخرى، حيث إنه كان عملاً مشتركًا متطورًا، تعاونًا حقيقيًا. على الرغم من أننى عملت فقط ككاتبة للدراما ثم بعد ذلك مشاركة بصفتى دراماتورج.

لقد جاء التفويض للقيام بهذا العمل من "ليوبولد فون فيرشور"، الذى قدم الفكرة لكتابة هذا العمل، بل وقدم إنتاجه فيما بعد.

كان عملاً عائليًا لدرجة كبيرة، وكنت أعرف بعض المشاركين فى الإنتاج، أقصد بذلك معرفتى به فى وقت مبكر وكان الإنتاج جيدًا بالفعل.

قدم الأداء المسرحى فى أعوام ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ٢٠٠٥/ ٢٠٠٦ بمدينة زيورخ، حيث تمت هناك إعادة صياغة هذا العمل المسرحى مرة أخرى. وربما تظهر منه نسخة جديدة فى برلين.

الشيء الجيد فى العمل أن ميديا المسرح تمت مناقشتها من خلاله، بأن يمثل فى مستوى أعلى.

يتعلق الأمر فى هذا العمل بشكل كبير بالإطار ، حيث تعلمت الكثير وشاهدت ذلك بشكل مباشر، وعلى أصالة العمل على خشبة المسرح. وكان ذلك على اتصال مباشر مع الممثلين.

مولر:

هل صحيح أن هذا العمل المسرحى ما هو إلا نسخة مسجلة من برنامج تلفزيونى حقيقى؟

روجلا:

بالفعل، كانت الفكرة الأولى من علم تلفزيونى، تقريبًا هو هذا البرنامج، والذى استغرق عرضه نحو نصف ساعة، واحد لواحد فى إحضاره إلى خشبة المسرح، وكان هذا البرنامج فى الواقع هو برنامج حوارى مع "كنيسكى"، "ما نفريد كروج" ومقدم البرنامج "راينهارد مونشنهاجن"، هذا بالإضافة إلى مشاهدى البرنامج من الجمهور.

ووقف وراء هذه الفكرة المنقولة فكرة، الحديث فى التلفزيون، ولغة التلفزيون هذه حجية وتبدو طبيعية فى الحديث اليومى المؤثر، الذى يراه المرء فى التليفزيون، وأيضًا الحصول على الحقيقة واحدًا لواحد وإحضارها لخشبة المسرح، حقًا إنها نسخة مباشرة.

من الطبيعى عندما يأخذ الممثل هذا النص فى يده وهو لم يشاهده من قبل - ربما يقدم أداءه على خشبة المسرح فى زمن ساعة واحدة وخمس عشرة دقيقة. أعنى بذلك أن المدة تتضاعف على خشبة المسرح.

ماذا يعنى ذلك: هل هو تمثيل طبيعى؟ هنا يناقش "كينيسكى؛ فى البرنامج التلفزيونى موضوعًا محددًا. إنه يتحدث هناك كثيرًا عن الممثلين، والمسرح والحياة العامة.

وكانت مهمتى تحديدًا، هذا البرنامج التليفزيونى الحوارى أن أستمر فى كتابته. ولكننى قررت، أن البرنامج يجب أن يعالج بمشاهد مسرحية أخرى متعلقة بنفس المسألة. وكان الدافع الرئيسى كما ذكرت هو اختراق الإطار.

مـــولـــر:

إذن إنها مسافة قريبة جدًا من مفاهيم المسرح؟

روجـــــــلا:

بالضبط، وكان ذلك أيضًا شيئًا جيدًا. وأنا ككاتبة دراما استطعت أن أتعلم الكثير. وبعد ذلك جاء العمل المسرحى "نحن لا ننام". وكان ذلك بعد ثلاثة أسابيع من العمل السابق. ولكن لم يكن لى علاقة بالإنتاج. فلقد قدمت النص للمسرح وحضرت هناك مرة واحدة أثناء بروفات قراءة النص. ثم جاء العمل التالى فى خريف عام ٢٠٠٤.

مـــولـــر:

العمل المسرحى "نحن لا ننام" قد ظهر كرواية ومسرحية إذاعية وأيضًا كعمل مسرحى؟ بمعنى أنه نص، قد قدم فى العديد من وسائل الإعلام. المختلفة. هل لديك وسيلة إعلامية مفضلة لعرض هذا النص؟

روجـــــــلا:

نعم إن تقديم هذا العمل كمسرحية إذاعية كانت تجربة مثيرة للاهتمام، حيث أن الرواية نفسها تكون قوية جدًا مع الأداء الصوتى، الذى يكون معه تسجيل الصوت للغة، ويمثل مع البناء المميز. ولقد كنت فضولية، ماذا يمكن للمرء فعله مع مسرحية إذاعية.

ولكن للأسف كانت بعد ذلك محاولات قليلة جداً. مما دفعنى لأن أقدم الإنتاج بنفسى. وكان اهتمامى على سبيل المثال كما هو الحال مع مختلف وسائل الإعلام، لأن العمل المسرحى وكذلك النص كان يقف حقًا بين المقاعد.

ومع ذلك فإن هذه الرواية تُعد من أفضل الروايات التى أدت الغرض منها. لكن لا أدرى، عما إذا كان هذا النجاح فى عملية الإخراج.

فى العمل المسرحى "تقارير مزيفة" تستخدم أيضًا لغة شرطية، ولكن توظف بطريقة مختلفة.

مولر:

ما هى آمالك بالنسبة للمسرح؟

روجلا:

مع مزيد من الوقت أجد أنه من المؤسف أن عمليات الإخراج المسرحى قد تراجعت بسرعة كأن هناك فى الأساس تضحية خاطئة.

فلقد قلنا بأن لدى كاتبات الدراما أشياء تمر هكذا؛ حتى إن العمل المسرحى يُخرج مرة واحدة للمسرح على مدى ستة أسابيع، وهذا عندما يحالفها الحظ. ومن ثم يعرض على خشبة المسرح بضع مرات، ثم إنها تنتهى بعد ذلك بالفعل.

حينئذ لابد أن يكتب كُتَّاب الدراما أعمالاً تافهة، حتى يتمكنوا من الالتزام بهذا الجدول الزمنى المحدد لهم. فى الواقع إن المؤلف لا يلتزم بنفس المدة الزمنية. فالمرء لا يكتب عملاً مسرحيًا فى ستة أسابيع. ربما يحدث ذلك فى مرة ما. ولكن بعد ذلك لاتكون نوعية العمل جيدة أو مجرد مصادفة.

هناك أود أن أحصل على مزيد من الشجاعة والأمل بإعطاء مزيد من الوقت لإتمام كتابة العمل المسرحى، حتى يكون هناك تمعن فى الجانب الجمالى وأيضًا فى تطويره.

أود أيضًا أن تعلب دور العرض دورًا ما وليس التخلى عن العمل بسرعة.

مـــــولـــــر:

إذن لم يلق العمل المسرحى القدر نفسه من الاهتمام الذى يستحقه، ماذا جنيت فى الواقع من وراء ذلك؟

روجــــــــلا:

هناك توقف فى معدلات الحركة، حتى يمكن تقييد القلق الناجم عن ذلك. على سبيل المثال، الحقيقة إن لدنيا اكتئاب الجمهور، وأن المرء يحصر [illegible] المسرحية حينئذ من واقعهم. أما مفهوم "مزيد من الوقت" تعد النقطة الرئيسية التى أود الحصول عليها ككاتبة دراما.

مـــــولـــــر:

فى موقعك على الشبكة العنكبوتية نقرأ أن هناك عملاً مسرحيًا جديدًا لك تحت عنوان "التأهب للإنذار الأول والتأهب للإنذار الثانى". ما هو مضمون هذا المشروع؟

روجـــــــــلا:

هذه المشاريع التى تنجز فى مدينتى بوخوم وميونخ. أنا أعمل تقريبًا فى قصة كبيرة جدًا وهذا هو الدافع من هذا المشروع الكبير. آمل أن أنجز اثنين من الأعمال المسرحية من هذا المشروع العام القادم وفى فصل الشتاء القادم أن ينشر كتابًا حول ذلك.

فمنذ عامين أعمل في هذا المشروع. إنها عملية معقدة، تسير فى اتجاهات مختلفة.

مجمع معقد متعلق بالكوارث وكيفية التعامل معها وكتابة الروايات عنها. شىء من مقال حول التوعية من الكوارث قد قدمته بالفعل. وأحاول الآن نقله إلى المسرح فى ستة مستويات مختلفة.

مـــــولـــــر:

يعد ذلك من أحدث الأعمال المسرحية لك؟

روجــــــــــلا:

نعم بالضبط. واحداً من هذه الأعمال ينبغى أن يقدم بمدينة دوسلدورف والآخر بمدينة فرايبورج. وبالفعل قدمت البروفات فى فرايبورج للعمل المسرحى Worst Case، وفى دوسلدورف ستبدأ فى شهرى ديسمبر ويناير.



Rebekka Kricheldorf ريبكا كريشيلدورف

ريبكا كريشيلدورف Rebekka Kricheldorf[1]

أساطير - حكايات - وحوش
الخط الفاصل بين الواقع والخيال
تقديم: شتيفانى فينتر Stephanie Winter

كاتبة المسرح "ريبكا كريشيلدورف" تكتب أساطير حديثة وحكايات خرافية وقصص و حوش. إنها كثيرًا ما تستخدم الأدب العالمى المشهور وتعمل على تقديمة فى شكل مختلف وفقًا لسياق اليوم.

إنها تحاول مع ذلك طمس الحدود الفاصلة بين الواقع والشخصيات والخيال غير المحسوس. تحاول "كرشيلدورف" ، كما تقول هى عن نفسها، بهذه الأساطير ودوافعها المتكررة "تقديم التجارب الثقافية المركزة بشكل حُر". إنها تتناول المواد الأدبية الموجودة والشخصيات وتتعامل معها بحب.

(١) ريبكا كريشيلدورف Rebekka Kricheldorf: كاتبة دراما ولدت عام ١٩٧٤ بمدينة فرايبورج بمطنقة برايسجاو. أنهت دراسة المرحلة الثانونية عام ١٩٩٤ بمدرسة فالدورف بمحل إقامتها. درست "كريشيلدورف" فى الفترة من عام ١٩٩٥ حتى عام ١٩٩٧ تخصص دراسات رومانية بجامعة هومبولد بمدينة برلين. بعد ذلك أنهت دراستها فى تخصص "التأليف المسرحى" بالمعهد العالى للفنون بمدينة برلين عام ٢٠٠٢.

فى عام ٢٠٠١ تلقت دعوة للمشاركة فى ورشة عمل لكتاب الدراما بمدينة جوتجن، وفى خريف العام نفسه حصلت عن منحة دراسية بقلعة فيبرسدورف.

عام ٢٠٠٢ فى مهرجان هايدلبرج حصلت "كريشيلدورف" على جائزة الجمهور لعملها المسرحى "الأميرة نيكولا"، بعد عام من هذا التاريخ حصلت على جائزة كلايست للدرامين الشباب لعملها المسرحى "لحم المحارب". حتي عام ٢٠٠٤ كانت تعمل ككاتبة دراما بالمسرح الوطنى بمدينة مانهايم وبالإضافة إلى ذلك عملت كمترجمة للأعمال المسرحية من اللغة الإنجليزية. حاليًا تعمل ككاتبة دراما ومترجمة ببرلين.

إنها تشكل الشخصيات التى تحمل فى داخلها القواعد الأساسية لهذا الطراز البدنى، دون إعادة عملية إنتاج له.

فى عملها المسرحى "لحم المحارب" تظهر الشخصيات على سبيل المثال التى أصبحت اليوم معروفة من الأفلام الفظة (علماء مجنونون، مصاصى دماء). ولكن قبل تعايش انحطاطها فى فيلم "تافه"، كانت لديها وجود طويل فى الأدب الجاد والمعتقد الشعبى من وراء ذلك.

ينطبق الشئ نفسه أيضًا على الشخصيات والمخلوقات فى حكاياتها وفى قصص الوحوش.

تعتقد "كريشيلدورف" أن هناك أسباب وجيهة لأنواع معينة من الشخصيات الأبدية - تقريبًا فى وظيفتهم بصفتهم ممثلين يشعرون بالخوف من الإنسان البدائى.

إنها تواجه فى قصصها، فى معظمها، أحداثًا كبيرة ذات صبغة اجتماعية ومع خبرات خاصة.

تجلس الشخصيات خلال ذلك مرارًا وتكرارًا فى ترابط مجتمعى شامل. فى أعمالها المسرحية تناولت "كريشيلدورف" العديد من الموضوعات المختلفة: ففى حين أننا نجد فى العمل المسرحى "الأميرة نيكولا" حكاية قتل مفزعة وموجهة للكبار، تظهر فى أعمال "كريشيلدورف" أمثلة لحكايات خرافية حديثة، وتتعامل مع الأسطورة فى العمل المسرحى "لحم المحارب" من قبل "برام ستوكر" ووهم لشباب أبدى خالد.

إنها تصف فى العمل المسرحى "قصيدة الدراما لقاتل الشجرة الصنوبرية" الصراع الطبقى وصراع الأجيال بشكل معقد، فى الوسط الشعبى المتدنى صعودًا وهبوطًا، بين أباء حركة ٦٨ والأبناء أعمار ما بين العشرين والثلاثين عامًا، ما يعرف بـ "جيل الجولف Generation Golf" - وهذا ما عبرت عنه تمامًا ولو بشكل عرضى ما بأسطورة "دون جوفانى Don Giovanni"، فى حين أنها فى العمل المسرحى "فلوريان Floreana" حبست معًا سبعة نزلاء فى جزيرة جلاباجوس الوعرة، والذين يعملون على العكس على إفساد الجنة. فى العمل المسرحى "صورة القوقعة" تحاول الشخصيات أن تجد تعريف نفسها من لحظة السعادة النهائية، وتنس قبل كل شئ شيئًا واحدًا: أن تكون سعيدة؛ ومن أجل ذلك تجد "روزا" و "بلانكا" فى بعدهم عن الحياة المدنية والحضارة سعادتهم فى غابة جريم مع سكانها من الحيوانات.

ولكنهم أيضًا لابد من أن يعثروا على السعادة الشخصية الخاصة بهم ولكنهم والشريك المثالى لقبول بضع ضربات عميقة - لم يُغلق بعد موضوع النزاع والموت.

فى العمل المسرحى "موت شبح لاندور Landors Phantomtod" تحكى "كريشيلدورف" عن أربع سير ذاتية عبثية ومتشابكة عن الهجر والشوق فى الاضطربات التى تحدث لمدينة كبيرة حديثة، حيث كانت اسماء شخصياتها مستعارة من القصص القصيرة لـ "إديجر آلن بوى" ومعايشة أحد المؤرخين لوفاته.

وفى العمل المسرحى "فندق ديسبارو Hotel Disparu" تترك ظهور ثمانية أشخاص فى بهو الفندق مع كل أشواقهم ووحدتهم، يصطدمون مع بعضهم البعض ويختفون، وذلك فى حالة من الارتجال فى كل أداء مسرحى جديد.

فى العمل المسرحى "سعادة جديدة مع موديل ميت Neues Glueck mit to-tem Model" تكتشف "كريشيلدورف" يوتوبيا مجتمع - وهم اجتماعى - ليس فيه طبقات اجتماعية أو امتيازات أو فوارق فى الدخل، فيه قيم معينة مثل الحرية المطلقة تأتى مرة واحدة فى السنة عن طريق الفوز بورق اليانصيب، وبالطبع يصبح المحظوظون محققين للذات بلا حدود وبشكل سريع يوهن العزم أيضًا - ماذا يعنى الحظ السعيد، عندما يكون الشخص فى متناوله كل شئ؟

فى العمل المسرحى "رأس المؤلف Der Kopf des Biografen" ينبغى على المؤلف سيئ الحظ "فيكتور" أن يوثق حياة الفيزيائى الراحل بروفيسور "تيريستان فوكاليك Wokalek" والحائز على جائزة نوبل، عندما بدأت فجأة أشباح من السيرة الخيالية، تقدم حياته الخاصة بشكل طروب، ويكون على وشك أن يفقد هويته البائسة.

على التقيض من ذلك يوصف فى العمل المسرحى "شئ من البحر Das Ding aus dem Meer" سيناريو كوارث سينمائى وبشكل نموذجى : خمسة أفراد جرفهم تيار مياه البحر مع قاربهم، الذى يقضون على ظهره حفلة سمر، وأصبحوا مهددين فى البحر من أحد الوحوش وهنا يكتشفون البربرية فى أنفسهم.

كفتاة صغيرة بدأت "ريبكا كريشيلدورف" بكتابة اليوميات والقصائد والنثر . فى أثناء وجودها بمدرسة فالدورف، وبعد ذلك أيضًا فى وقت لاحق فى برلين وقفت على خشبة مسرح الحانة بعض المرات، ومن هنا اكتشفت حبها للمسرح.

أثناء دراستها فى قسم "كتابة المشاهد المسرحية" بأكاديمية الفنون ببرلين استطاعت أن تنمى موهبتها وتصقل مهاراتها. كان ذلك منذ أن استطاعت أن تفكر فى إشباع رغبتها فى "إنجاز واقع اللغة".

إنها تطور العاطفة الخاصة، عندما تستطيع أن تهذب اللغة. الكلمات والصوت والإيقاع فى اللغة تتشكل وتصقل، إلى أن تشعر بها هذه الكاتبة الشابة.

فى أعقاب دراستها حصلت عام ٢٠٠١ على دعوة للمشاركة فى ورشة عمل للدراميين بمدينة جوتنجن وفى خريف عام ٢٠٠١ حصلت على منحة دراسية فى قلعة فيبرسدورف. وفى عام ٢٠٠٢ حصلت على جائزة الجمهور والناشر على عملها المسرحى "الأميره نيكولا" في مهرجان هايدليرج. وفى عام ٢٠٠٣ حصلت على جائزة كلايست للدراميين الشباب. وفى عام ٢٠٠٤ حصلت على جائزة ذكرى شيلر بولاية بادن - فيرتمبرج...

وتتواصل قصة نجاح "كريشيلدورف":

منذ فترة طويلة لم تعد "كريشيلدورف فى عداد المبتدئين - يمكن الحديث عن كاتبة دراما، كتبت إحدى عشرة مسرحية وفازت بجوائز عديدة على أعمالها المختلفة. يحب الآخرون العمل معها، ليس فقط بسبب موهبتها، ولكن أيضًا تمتعها بروح الدعابة والبساطة فى عملها. أعملها المسرحية غير معقدة وسهلة القراءة، لأنه يمكن تقييم كل عمل من أعمالها المسرحية بشكل جيد للغاية، حيث إنها تأخذ على محمل الجد أى نقد من الخارج، ينظر للعمل بعناية وينفذ بطريقة بناءة.

كما أنها توفر أيضًا وفى أي وقت إمكانية تغيير مقاطع من النص - إعادة كتابتها من جديد أو حذفها عندما يخدم ذلك عملية الإخراج المسرحى - النص باعتباره مادة ليس هناك قدسية فى التعامل معه. بالتأكيد إن دراستها فى علم "الكتابة المسرحية" وعملها كمؤلفة مسرح فى الفترة من يناير حتى يونيو عام ٢٠٠٤ بالمسرح القومى بمدينة مانهايم قد شجعها وأعطاها قدرًا من المرونة والنقد البناء فى قضية خلق العمل المسرحى.

كثير من الأعمال المسرحية لـ "كريشيلدورف" كانت بتكليف من دور العرض المسرحية، مثل مسرح الدولة بمدينة اشتوتجارت، مسرح السوق الجديد بمدينة زيورخ، مسرح مدينة أوسنا بروك ومسرح الدولة بمدينة كاسل. لقد كانت أعمالها وتعاونها المشترك مع المسارح تتميز بالاستمرارية والمهنية.

فى الصفحات التالية أود إجراء تحليل أكثر تفصيلاً لثلاثة أعمال مسرحية والتى في متناول يدى لكاتبة الدراما "ريكا كريشيلدورف" ووفقًا لتعاقب التسلسل الزمنى، عملها المسرحى "لحم المحارب":

الأساطير

القلب

نقطة مجروحة

هل تريد أن تبقي حيث أنت

فليحفظ قلبك

(هذا قول "إيزيدور Isidor" فى مسرحية "لحم المحارب"

فى هذا العمل المسرحى "لحم المحارب" تهاجم المؤلفة موضوعًا شعبيًا فى الأدب العالمى: مصاص الدماء الشهير "جراف دراكولا" يتجول هنا بشخصية "إيزيدور" من خلال حكاية تقول إن الحياة الأبدية والقوة الجبارة للعنة الشر تكون بدلاً من الاستبشار بالخير. حيث إن عضة مصاص الدماء Vampir الخالدة تشير المؤلفة بواسطتها عن حالات الضجر والتشتت اللانهائي فى ضعف الإرادة وعدم وضوح الهدف:

الطبيب الكبير وصياد مصاصى الدماء "فان هيلسبنج Van Helsing" تحول عند المؤلفة "كريشيلدورف" إلى هيليس Hels، أخصائى مشهور فى إجراءات وتدابير أمد الحياة، مسئول عن الأبحاث المتعلقة بـ "الشباب الأبدى".

مع فريقه، المكون من المساعدة الشابة "مينا Mina" وزميلة "هارك Hark"، يحتاج إلى ٩٣٪ من الميزانية الوطنية للأبحاث - توقعات المجتمع فى المقابل عالية بدرجة كبيرة. طموح "هيلس" يقود عملية سحق للعاملين معه. غير متفائلين إزاء الكوارث اليومية للعالم الخارجى الفوضوى، إنهم يعملون بدون توقف ولا كلل وبالتزام كبير في المختبرات البحثية للمعهد.

كل يُريد التفوق على الآخر: لا تتم التجربة فقط على الحيونات الغريبة، لكن يقدم الشخص نفسه على أنه شخص للتجارب عليه هو نفسه.

"إيزيدور" مصاص الدماء، الأبدى وصاحب القوة، إنه في حالة من الجوع تدفعه لأفعال سيئة. إنه يعض الناس غير المقبولين عنده. يرى أن رائحة ضحاياه مثيرة للاشمئزاز. لذا يفضل مص الدماء الموجودة في المختبر، يبحث "إيزيدور" عن العزلة والاكتئاب عند "هارك" - أحد العاملين فى فريق البحث بالمختبر -،

عندما يبقى رافضًا للحب الصافي المخلص بشكل مميت. إنها أحداث غريبة تحدث و "هارك" يتغير بشكل ظاهر. كأنه يبدو كما لو كان متحللاً. إنه يتحول إلى مصاص دماء.

تقول المؤلفة حول موضوع عملها المسرحى الآتى:

مصاص الدماء ما هو إلا رمز للوعود والمهالك الناتجة عن التغييرات الحياتية والشباب الأبديين المهمشين. تقليديًا يحصل المرء على طاقة جبارة عقب عضة من مصاص الدماء، وبراعة فى التشكيل وحياة أبدية - فيما عدا بعض الاستثناءات - ولا يمكن قهرة.

ومع ذلك يفتقد المرء لإنسانيته، والتى تسمى فى هذا العمل المسرحى الرغبة لكل محرك وكل هدف (...). التفسير الحقيقى هو ما يلى: صائد مصاصى الدماء الكبير "فان هيلسينج" يقتنص ضحاياه للقضاء عليهم - ولكن "هلس" يتتبع هنا مصاص الدماء للدغهم كى يصبحوا أبديين. أيضًا قد أزيلت شهوة الدماء عند مصاصى الدماء، حيث إنه يعنى "محرك" يمكن أن يظهر كمفهوم بديل عن آلية "دارون Darwin". كل شئ مزهر ومنعش ويتجه إلى الهدف حيث يزرعه هناك، يُعد لعنة عليهم - للأسف لابد أن يأكلوا أى شئ وكل قرنين من الزمان يتغلبون على ذلك، بلدغهم أحد الناس، حيث إنهم أصبحوا معزولين تمامًا.

وجه "كريشيلدورف" الجنون المجتمعي للشباب الأبديين مع "بوتوكس"، عمليات جراحة التجميل والهندسة الوراثية، الشهرة والنجاح بأى ثمن، الإنسان كمادة بحثية خالصة، الاستخدام المفرط للأموال المخصصة للأبحاث، القسوة على حيونات التجارب، وغير ذلك الكثير.

حكاية لا يمكن تصديقها - لكل زمان ووقت مناسب، مريرة وفكاهة بشكل كبير. لقد قال "أولفر بوكوفسكى Oliver Bukowski" أثناء تقديم كلمة جائزة كلايست للمؤلفة:

ومن هنا مرة أخرى، نجد المسرح فى أبهى صورة: تشكيلى بدون معنى فلسفى، مناسب للوقت، دون الانحناء لإملاء الواقع، النكتة والأصالة بالتنازل عن الثورة - هذا هو مستقبل الممثلين، إنه "لحم المحارب".

الحكاية

إنها ليست خطيئة الحياة

أن تحيا من فرد بشكل خاطئ

(بلانكا Blanca فى العمل المسرحى "روزا وبلانكا Rosa und Blanca")

بتفويض من مسرح الدولة بمدينة كاسل - مدينة جريم - كتبت "ريبكا كريشيلدورف" رواية خرافية للكبار : "الأخوات الشقروات وحُمرة الورود"، تعرف باسم "روزا وبلانكا Rosa und Blanca"، لها لون خاص ومشحونة بالغضب، ربما لأنها لم تود أن تكتب مثل هذه الحكاية وهى طفلة. فى كراسة برنامج العروض لمسرح الدولة بمدينة كاسل كتبت "كريشيلدورف" : "الشقروات وحُمرة الورود" حكاية أعرفها جيداً منذ عمر الطفولة وتحتل مكانة خاصة عندى: إنها قريبة من الغياب التام لأي تهديد، القسوة، التى تعودن عليها فى حكايات "جريم Grimm". كا يسحرنى ذلك دائمًا، ولكن كان أيضًا يشكل مضلل وخاطئ.

خلافًا للنماذج التى أخذت من حكايات "جريم" هناك "روزا وبلانكا" لم يكبرا فى الغابة، وإنما هم بمثابة أطفال مدينة، وشباب اليوم الذين يهربون من بيوتهم، فى تصور يتوباوى، وفى الخارج شئ آخر، حياة تقرير المصير. تمامًا لحالة استياء أمهما، التى تشعر بأن حيوانات الغابة لا يشكلون مجتمعًا جيدًا.

"روزا" تُعد خبير فى تصميم الموضه، تصمم أزياء وملابس غريبة من الطحالب وغيرها. "بلانكا" تُعد باحثة فى علم الحشرات وتبحث عن العناكب النادرة.

كل يوم أحد يدعون أصدقاءهم الأرنب والحمامة والغزالة والخروف لشرب القهوة وأكل شئ من الكعك. يتناقشون معًا فى المسائل التى تهم البشر والحيونات، على سبيل المثال وقف العنف، الغذاء المفضل أو طبيعة الشريك المثالى. هربًا من القيود فى بلدتهم الصغيرة التى تقع على حدود الغابات. وتبعًا لذلك سارت وتسير الحياة في الغابة بحركة توافقية. ونجد أن "كريشيلدورف" تبحث عن شخصيات القصة من منظور اليوم، ويحكى القصة الشقيقان اللتان تردن الخروج على القاعدة الاجتماعية وتريدان الذهاب فى طريقهن الخاص.

تكتب "كريشيلدورف" الآتى:

أنا أعتقد أن مثل هذا التمرد فى سن المراهقة ميؤوس منه تمامًا. الناس الذين لا يشعرون بمثل هذا التمرد فى شبابهم، أتحفظ عليه من حيث المبدأ، حتى لو كانوا لا يعانون من المتاعب الكثيرة جراء ذلك.

الذى لا يصرخ فى هذا السن فيما يتعلق بالرعب العام، إما أن يكون متبلد الحس بشكل كلى أو أنه ولد ساخرًا بطبيعته. وحيث إن الناس مسئولة بشكل

كبير عما يحدث فى المجتمع، يجعل ما يدور معبرًا عن حالة الإنسان. إننا أنصاف حيوانات، التى تموت فى وقت ما. وعلى العكس من ذلك ليس بمقدورنا فعل شئ.

الوحوش

يا إلهى

هذا لا يعد شيئًا بالنسبة لى بالنسبة لما أراه

(برينس فى العمل المسرحى "شئ من البحر Das Ding dem Meer") فى قنال لاندفير بمدينة برلين تخرج "ريبكا كريشيبلدورف من طى النسيان من جديد، بكتابتها لمسرح الدولة بمدينة كاسل العمل المسرحى "شئ من البحر"، حفلة فى مركب عند الفجر".

آخر ضيوف الحفلة مازالوا موجودين : المضيفة "كارلا Carla"، وابنها الشاب "رونى Ronni"، صديقها رئيس تحرير مجلة للرجال "بوريس Boris"وأعز صديقاتها وكاتبة سابقة "برنيكى Berenice". بالإضافة إلى هؤلاء توجد أيضًا الخادمة الشابة "ميمى Mimi" على متن السفينة."

كارلا" تحتفل بترقيتها إلى كبير أطباء فى إحدى المستشفيات المرموقة. فجأة لاحظت "برنيكى" أن السفينة قد جنحت إلى البحر المفتوح. بعد لحظات الرعب الأولى، حيث إن جميع الاتصالات بإدارة المراقبة على البر قد انقطعت، بدأ والتفكير النظر فيما يمكن فعله:

توزيع المواد الغذائية، الإعداد لعملية الاتصال بأى سفينة مارة، والمحافظة على وسائل السلامة بالسفينة.

يتواصل سيناريو الكارثة : قوة جبارة تبدو أنها تأتى من أعماق المحيط، تهز السفينة. يعتقد الركاب بأنهم قد شاهدوا شيئًا رهيبًا يخرج من الأعماق، إنه نوع من وحوش البحر. بعد مرور حالة الزعر الأولى تتطور عملية كيفية التعامل مع هذا الشئ. وفى كل مرة يظهر الإفراج غير المتوقع لشحنة الطاقة لدى الركاب، بحيث يسهم كل فرد بشكل إيجابى وذات مغزى. هنالك حالة من التمزق بين الخوف من الموت والنجاة، إنه سحر واشمئزاز فى الوقت نفسه من هذا المخلوق، ويصبح الناس فى أطوار غريبة، تأخذ الصراعات العنيفة والكوارث مجراها.

يمثل العمل المسرحى مع نموذج من دراما سينمائية تحت عنوان "إله الطير". وبصرف النظر عن موضوع عن الكارثة الكبيرة، تناقش الكوارث الاجتماعية والأسرية والفردية.

المحاصرين فى منطقة معزولة والوضع الخانق على متن سفينة قد جنحت، إلى أعالى البحار، تعود الشخصيات مرة أخرى لأنفسهم، مواجهين الخوف والنظر إلى الأمل فى الحياة، وهنا تصل الشخصيات عند "كريشيلدورف" إلي نقطة يحدث بها نوع من الركود. لكن المواجهة مع قوة الوحش، تجربة وجودية تهدد هذه الحالة، وتكون لحياتهم معنى جديد بشكل مفاجئ، إنه إلهام جديد وعنفوان ينتابهم.

إنهم يكتشفون أنفسهم فى الكارثة وهم على وشك الموت، وفى حالة الطوارئ يعملون على خلق حيوية جديدة لأنفسهم من أجل البقاء.

يُلح للكثيرين فى العمل المسرحى - حتى إن السيناريو الفعلى يتمثل فى حالة إعجاب المشاهدين – الشئ في عقول الناس.

البشاعة والغرية طبيعة لا يمكن التنبؤ بها وتقدم لنا توقعات ذات مخاوف بدائية، وتبدو لنا رائعة وفى الوقت نفسه تمثل تهديدًا.

فى كراسة البرنامج لمسرح الدولة بمدينة كاسل تكتب "كريشيلدورف" ما يلى: هذا الأمر يكشف عن أشياء. سواء كان الشغف أو الخوف، فإنه يجلب شيئًا ما من الجميع، الذى كان موجودًا بالفعل فى داخلهم، ومن ثم يقوى ذلك: لذا هذا الشئ يؤثر قليلاً فيما يشبه المخدر. والتهديد القائم من شأنه أن يفسر على أنه نوع من الهوس الجماعى. وتظهر هنا شاشة عرض وتوقظ فى كل واحدٍ منهم قوة غريبة ، إما أن تكون مدمرة أو بناءة: نهج التشدد فى النظرية الدروينية التى في متناول اليد وأسلوب الحياة يزداد قوة فى منافسة مع الشئ المتعلق بفكرة الانتقاء القاتلة.

تتمثل عدم المشاركة الساخرة فى الحياة فى غطرسة نسبية فى عباءة الإبداع. إنه توجه سوريالى مثير يظهر فى ضوء سيئ. وهناك تكون صحوة ضمير مفاجئة، تعاقب على الفور العواقب القبيحة للعالم غير الظاهرى. وهنا يدمر الخوف، الذى يخيم على جميع القيم الأخلاقية، صورة الذات النبيلة بل والذات نفسها.

العمل المسرحى "شئ من البحر" صُنِّف على أنه هجاء هزلى للمجتمع، الذى يشعر فيه المرء، بسبب الضجر الشديد والركود، بالكارثة كحدث نشط، حيث إنه فى النهاية يمكن أن يشعر من جديد بتوقف التفكير فى الحياة الخاصة أو يفقد السيطرة عليها ومن ثم تأتى البربرية للظهور.

هذه التيارات العبثية لمثل هذا السيناريو تنطلق إلى القمة.

المتعة فى جعل هذه الأعمال المسرحية أبدية

إنه الوقت

هكذا ما تفعله

عندما تقدم كل شئ

ولكن في الواقع

ليس هناك على الإطلاق ما يقدم

ماذا أفعل إذن مع هذا القرف

الحرية

يكون ذلك فى أغلب الأحوال خير مبالغ فيه

("يان Jan" فى مسرحية "قصيدة الداما لقاتل الشجرة الصنوبرية")

لقد نشأت "ريبكا كريشيلدورف" فى جيل تربى على مفهوم الذات فى عالم وسائل الإعلام. فى نشأتها الاجتماعية والتميز الفردى. كان هناك دائمًا جهاز التليفزيون ، ثم الكمبيوتر ووسائل الإعلام التفاعلية.

تستخدم "كريشيلدورف" فى نصوصها الإمكانيات المحيطة بها لعالم العولمة والوسائط المتعددة، وتشعر مع ذلك بالشئون الاجتماعية والسياسية والعاطفية، وأوجه القصور الناتجة عن كل ذلك.

إنها مراقبة ثاقبة النظر ومستمعة للبيئة المحيطة بها. حقًا إن لديها ميلاً للعبث، والمبالغة من الشخصيات والمشاهد المسرحية.

يصبح الناس فى أعمالها فى حالة طوارئ أو فى علاقات عبثية وتدفع إلى التأمل فى حياتهم. إن تعثر العلاقات يجب أن تكون إعادة تعريفية.

نجد أن حكاياتها تتضمن دائمًا مؤامرات ومواد للعروض الفنية. إنها تستخدم الأساطير والقصص الخيالية الموجودة، فى التراث وتطوعها لخدمة أعمالها المسرحية. إنها تطمس الحدود بين الواقع والخيال وبمهارة رائعة، حتى إنه لم يكن مفاجئًا وجود المراهقين فجأة مع الأرانب والدببة ومصاصى الدماء، وحتى ظهور الوحوش في البحر. هذا بالإضافة إلى أن الطابع الهزلى لأعمالها لا يقل شراسة عن الجانب العبثى، مع الفرصة الكبيرة في الرسوم الكاريكاتورية.

أيضًا اتسام النصوص بالتعقيدات اللغوية. أيضًا تحب أن توفق بين جميع القوالب النمطية، بما فى ذلك العلاقة بين الجنسين.

وأحيانًا ما تأتى بعيدًا على القدر نفسه من وجهات النظر القوية والضعيفة فى بعض الأحيان. وما شاهدناه بالفعل التعادل بين جميع الأجزاء - حتى فى وجهات النظر حول جنسها الخاص، مع كل المحبة لكل الشخصيات النسائية القوية، فهناك سخّرية ذاتية.

وليس بدون سبب فى تعاملها مع عالم اليوم - مع وفرة من البدائل والفرص وإمكانية الاختيارات والقيم والمثل العليا - مع مثل هذه الموضوعات الوجودية والمجردة من هذا القبيل مثل السعادة والحرية والشعور بالوحدة والاغتراب، والشوق والأمل فى حياة أفضل.

مرارًا وتكرارًا يمكن أن تصطدم بمختلف أنماط الحياة وتظهر صراعات الأجيال والأجناس، بل وتضع تعريفات مختلفة للسعادة والحرية والحب.

إنها تصف وجودنا وحاضرنا وكأنه نضال مستمر، ولابد من إعادة التوجيه في التباسات الحاضر المتسارع. إنها تشعر بالآفات الاجتماعية التى بين الناس، وتعمل بجدية فى بحوث مسرحية حكيمة لإصلاح الواقع الاجتماعى. فأعمالها المسرحية تحمل الحب وأيضًا الشر الموجود في المجتمع الساخر، إنها أمور معقدة للغاية وبالتالى يمكن أن تخرج للمسرح بطرق مختلفة تمامًا – بغض النظر عن نوعية القراءة يقرر المرء : إن متعة صنع هذه الأعمال المسرحية أبدية.

درجة من الاسترجال الفكرى

حوار مع "ريبكا كريشيلدورف"

شتيفانى فينتر:

عزيزتى "ريبكا"، متى بدأت فعليًا فى كتابة الأعمال المسرحية؟ هل هناك توقيتًا محددًا أو دفعًا نوعيًا أو طلبًا خاصًا؟

ريبكا كريشيلدورف:

لقد بدأت الكتابة فى حد ذاتها فى وقت مبكر جدًا، حتى وأنا طفلة. فلم تكن هناك دفعة محددة - لقد كان الوضع بالنسبة لى من البداية طبيعيًا، فكل ما يحيط بى كانت أعمالاً أدبية.

عندما كنت فى المدرسة وأنا فى سن المراهقة، كنت أنظم أبياتًا من الشعر، وأنا جالسة تحت مقعدى، ضد زملائى المكروهين؛ وفى عمر الخامسة عشر عامًا شاركت بقصص قصيرة بدار نشر فرايبورج، على أمل أن أتنقل وليس بالضرورة أن أمكث دائمًا بالمدرسة.

الغريب فى هذه المهمة المبكرة، أننى أعتقدت لوقت طويل أن كل إنسان لديه خطة داخلية فى رأسه ويحتاج فقط إلى حالة من الانضباط والإرادة اللازمة لتطبيقها فى ضوء متطلبات البيئة.

ولكن فى وقت لاحق وصلت إلى قناعة أن كل ذلك ليس بالضرورة أن يكون.

لقد بحثت وتمعنت فى كتب الأدب، ليس كمهنة فى المقام الأول، ولكن كعمل من الحرمان واستراتيجية للبقاء.

ما هى الأسباب؟ هل المخاوف؟ أنا أعتقد كما كنت دائمًا أن الكتابة كانتقام من الحياة ما تزال تشكل دوافع مشروعة من وجهة نظرى.

فيـنـتـر:

لماذا اخترت المسرح فقط كوسيلة اتصال؟ هل كانت هناك أي محاولات لكتابة النثر أو الأعمال الغنائية؟ ما هى الجوانب التى تهمك بشكل خاص فى أعمال المسرح؟

كريشيللورف:

أن أتخير شيئًا معينًا، لا يمكن أن أقول أكثرمن ذلك: "بطريق الخطأ بقى الأمر على ما هو عليه". لقد جاءتنى النقطة المحورية للمسرح فقط من خلال دراستى بأكاديمية الفنون. وهناك أدركت إلى أى مدى تقع كتابة النصوص المسرحية فى نفسى، والتى تتحدث عن واقع أكثر تعبيرًا وأقل وصفًا.

إننى أحب فى المسرح الحرية الفنية التى أعشقها. لقد انتهيت للتو من كتابة العمل المسرحى "شئ من البحر"، والذى لا يتضمن شيئًا من الاستلطاف. وقد يكون لهذا السبب لم أصل للإنتاج السينمائى. والحقيقة إننى أحب طريقة التعامل مع القضايا والمواد، التى تتصل بشكل مباشر بالجمهور، وأيضًا المكانة الخاصة التى يحتلها المسرح ضمن الأشكال الفنية.

هناك أيضًا سبب عملى بالنسبة لكتابة الأعمال المسرحية: الحدود الزمانية والمكانية. أميل لكتابة الأشعار والأغانى بسرعة لإيجاد مستويات عملية مختلفة. تنتعش الشخصيات الجانبية مع الممثلين ويجذبون معهم شخصيات جانبية جديدة فى النص المسرحى.

وهناك يساعدنى هذا الإطار بشكل كبير أن يقدم أداء العمل المسرحى فى ليلة واحدة مع عدد محدود من الشخصيات. فأنا بحاجة لمثل هذه النفس المنضبطة الطوعية من أجل ترسيخ نفسها فى الروايات مع إمكانية أن يكون هناك خيط مشترك فيما بينهم.

فينتر:

ما مدى أهمية الجوانب اللغوية الرسمية فى أعمالك المسرحية وإلى أي مدى يتوافق ذلك مع محتوى النص؟

كريشيلدورف:

أحاول دائمًا أن أضع فى مسرحياتى شكلاً من درجات السطحية فى الفن. المرتب والمادة أخذهم بشكل جدى، بمعنى: أن الحياة تقبع فى المواجهة. التغيير الرسمى لا يعنى بالنسبة لى شكلا معينًا، ولكن يُعد إعادة عملية تجديد.

أنا أود أن تُفهم شخصياتى، بالرغم من كل التقارب مع الناس، بأنها شخصيات فنية.

عندما يتكلمون، حينئذ يتكلمون بلغة مصطنعة والتى تأخذ اللغة الطبيعية بطبيعة الحال في الحسبان، ولكن لا تحذوا حذوها.

إنني آخذ بجدية مفهوم "الأصالة Authentiztaet"، حيث إننى لا أشعر بأن ما يعرف بالحقيقة يُعد طبيعيًا: إن سلوكنا السوى يُعد من المعايير الثقافية المعقدة، الذى يشكل الصراخ أو محاولات التمرد.

إن التأثير المتغير من الفن والحياة ينتسب إلى عدم وضوح الواقع والخيال وأيضًا بما فى ذلك محتوى موضوعاتى المفضلة. غالبًا ما تحاول شخصياتى تأدية أدوار نمطية معينة حتي تخطيها حدود اللامعقول، كما هو الحال في العمل المسرحى "أغانى الصنوبر".

الفكرة من هنا تكمن فى مدى تأثير تعبيراتها. فقبل أن تقدم شيئًا للمشاهد تجرى بروفات مسبقة.

فيـنـتـر:

أعمالك المسرحية غالبًا ما نجدها فى برامج العروض بدور العرض المسرحى المتنوعة، على سبيل المثال مسرح الدولة بمدينة اشتوتجارت، مسرح السوق الجديد بمدينة زيورخ ومسرح مدينة أوسنابروك. أيضًا فى مدينة كاسل حصلت على تكليف بكتابة مسرحية ثانية لمسرح المدينة.

هل يُعد ذلك جاذبية لك كمؤلفة، أم أن هذا النوع يُعد طريقة عمل مرتبطة بالتكيف من دور العرض المسرحية، مثل المبادئ التوجيهية الموضوعية وكذلك القيود التى توضع لإنجاز ذلك؟

كريشيلدورف:

تكون القيود أحيانًا جيدة إذا كانت على النحو المذكور، بكونها إطارًا للعمل وليس بوصفها عائقًا لذلك.

الشئ الوحيد الذى لا أقبله هى الأهداف الموضوعية. لكن القيود مع ضيق الوقت ليست مقيدة بالنسبة لى.

وإن كان عدم الالتزام بجدول زمنى وترك الحرية لى في إتمام الأمر قد يستغرق ذلك مدة طويلة وقد لا يكتمل.

فـيـنـتـر:

هناك بعض الموضوعات تتكرر مرارًا فى أعمالك المسرحية، حتى بما فى ذلك البحث عن السعادة الشخصية والحرية وفشل اليوتوبيا والمثل العليا، وعدم التوافق بين مطالب الجنسين من الذكور والإناث من حيث الحب، ومشاكل الاتصال والشعور بالوحدة. هل تجدين أن هذه الموضوعات نموذجية في المجتمع الحديث؟ وهل لديك رأى لاسيما فى الموضوعات النسوية؟

كريشيلدورف:

أنا لم أكتب عن أى شئ لا يهمنى شخصيًا، لكن حيث إننى أعيش داخل هذا السياق الاجتماعى وهذه القضايا تتعلق بهذا المجتمع، فأنا أشارك فيها بشكل عام.

أفضل الكتابة عن أشياء، لا أجد لها حلولاً والتى تشغلنى بطريقة أو بأخرى، سواء كنت أكتب عنها أم لا.

أثناء الكتابة لا أفكر فى ذلك، ما إذا كان ما أكتبه تصريحًا ذا صلة بالمجتمع الحديث فالأدب حر الهدف، وتبرير وجود القصة هى القصة نفسها. فى الواقع لا أستطيع الحكم، عما إذا كانت الموضوعات التى أتناولها متعلقة بالجانب النسوى بشكل خاص.

وماذا يعنى علي الإطلاق أن الموضوع نسوى فى مضمونه؟

الشئ النموذجى: أن أضع نفسى أمام "موضوع نسوى" قبل أى شئ سيئ، مثل روايات "جين أوستن Jane Austen" أو أى شئ يجمع الحد الأقصى للعاطفة مع الحد الأدنى من الدعابة. بالنسبة للعداء للمرأة... أتناول فى بعض أعمالى المسرحية مشاكل المراهقات ، ولكن أيضًا في نصوص أخرى أتناول وبشكل جاد المشاكل الذكورية.

ربما أدرك أن بعض التجارب يقوم بها النساء في حين يتحفظ الرجال على تجارب أخرى. والحقيقة أن هاتين الفئتين غالبًا ما تختلطان وتسببان صعوبة لى عندما أكتب عنهم، لأن نظرتى للعالم ليست بالضرورة أنثوية.

فيـنـتـر:

ما هو الشئ الذى يجذبك إلى أعلى أو التشكيل الزائد للشخصيات والمشاهد المسرحية، ومن ثم تضعين الشخصيات الأسطورية فى

سياق معاصر، مثل "الكونت دراكولا" للكاتب "برام ستوكر" أو "دون جوفانى" في عمله "شئ من البحر" أو الشخصيات الأسطورية مثل "الأميرة نيكولا" أو "روزا بلانكا"؟

كريشيلدورف:

يُعد التشكيل مادة أسلوبية، والتى تلبى النهج الأساسى عندى. فى مرحلة الطفولة كان "ويليم بوش Wilhelm Busch" بالنسبة لى بطلاً كبيرًا، وفيما بعد نما عندى الفكر السريالى وكُتّاب الدراما، الذى يمكن للمرء أن يرتبهم فى مراجع "داندى".

أيضًا أيقظ عندى في وقت مبكر مفهوم العبث وكذلك الإدراك للعالم من حولى باعتباره عبثيًا.

غالبًا ما تكون القضية أيضًا أننى فى الواقع لم أبالغ، العبارات والمشاهد أنقلها من واقع الحياة، والكل يحتفظ بذلك فى عملية البناء.

هناك أيضًا فكرة لدينا عن الحياة، تخضع للتقاليد والتى تعد فى وقتنا الحاضر بمثابة مجال علم النفس.

وهناك قصص لا تصدق من أحلام الطفولة المبكرة، والتى تفسر فى وقت لاحق باعتبارها نمطًا سلوكيًا: في الأعمال المسرحية والروايات وأفلام هوليود. هذا الأمر بالنسبة لى يُعد بناءً يقع بعيدًا عن الحقيقة، والذى أعتقد أنه يوجد في عوالم خيالية من الأساطير.

إن القرار الرسمى الذى يواجهة الكاتب عند الكتابة يُعد دائمًا بيانًا موضوعيًا. إننى أشعر بالتعب والملل من دورات العمل، فأنا أعتقد أن هناك علي أية حال جزءًا محدودًا جدًا من البناء الدرامي، الذى يكون فيه الأدب كما هو في واقع الحياة.

لهذا السبب أود دائمًا الاقتناص من عالم الأسطورة، حتى أتمكن من اغتنامها بوصفها مفهومًا بعيدًا جدًا. وهنا يكون توجه أعمالى بمثابة حالة من الاختلاف. حتى لا يمكن للمرء أن يكتشف كل ما هو موجود، وينادى بالتالى دائمًا بإعادة التصميم.

فى هذا المعنى أجد نفسى إلى حدٍ ما شعبى الاتجاه، لأننى مفتونة بالقصص التى تتداول فى مجتمع ما على مدار مئات السنين. والحقيقة أننى سعيدة بتتبع بالأساطير وتلخيص نشأتها. ومنها نشأت "الكونت دراكولا" الغريبة أو الضيف المشئوم في العمل المسرحى "دون جوفانى". حيث هناك بشكل ما معتقدات شعبية كثيرة وأيضًا شخصيات تاريخية تتضمنها القصة أو الأسطورة. أيضًا الاختلافات الثقافية مثيرة للاهتمام: فكل شعب من الشعوب يعرف مجموعة متنوعة من وحوش البحر، لكن الآسيويين فى مناطقهم يتمتعون بخيال خاص. وهذا يتوقف على السياق السياسى أيضًا، حيث تظهر فجأة العناكب العملاقة.

وظهور مرض الإيدز تظهر أيضًا على السطح خرافة مصاص الدماء بسبب التفسيرات المتنوعة وهنا تؤخذ استخدامات مريرة من

التحريفات. فكل مجتمع يعالج مخاوفه ورغباته فى إطار مثل هذه القصص، وأنه عند سردها أو مشاهدتها يتسلون بها، وهذا بالنسبة لى لا يعد تناقضًا.

فينتر:

هل تقدم كاتبات الدراما للمسرح دائمًا شكلاً من أشكال التحدي أم أنهم يقدمون أدوارهم بشكل طبيعى؟ وهل تلعب المواجهة مع جيل أكثر نسوية من الكاتبات؟ على سبيل المثال "إلفريدة يلينيك" هل تلعب دورًا فى أعمالك الدرامية؟ وهل يمثل مصطلح "ما بعد النسوية" شيئًا فى أعمالك؟

كريشيلدورف:

فى رأيى إن دور كاتبة الدراما قد عاد إلى طبيعته إلى حد كبير. ليس لدى شعور باعتبارى كاتبة دراما بأننى أمتلك طباعًا غريبة. وأعتقد أن الشئ المرير يتمثل فقط بسبب جنسى فى التحدى فيما يتعلق بالمسرح.

ولكن أيضًا وفى الوقت نفسه إن زيادة عدد مخرجات الدراما قد ارتفع بدرجة كبيرة، وقد أدى ذلك إلى تغيير المناخ بشكل عام في المسرح. على كل حال لم يكن لدى الشعور على الإطلاق بأن أنوثتى ترقى بأعمالى فى المسرح أو كانت سببًا فى تعطيله أو شيئًا من هذا القبيل.

قبل بضع سنوات صُنفت على أننى واحدة من المفكرين: فى دورة للقراءة شاركت فيها كمستمعة، ولقد وجدت الكثير من الناس يثنون على أعمالى وكانت أكثر إثارة لاهتمامهم، ولقد بعث ذلك بالأمل فى عينى.

لقد كان ذلك نصًا ثانويًا، الذى أحيل إلىّ . فلقد قيل ما جملة جميلة : "هكذا كما تظهرين أنت، أنك تكتبين أعمالاً تقليدية إلى حد ما" . وكان بزوغ الفجر عندى، أن هذا الرجل لديه صورة عالقة فى ذهنه حول كاتبات الدراما : فقط ليس لصغر السن أوالحضور بالملابس النسائية، فهناك سرعان ما يتهم المرء ببساطة العقلية.

لم يحدث لى من قبل أن أكون طرفًا في نزاع مع جيلِ النسوة من كاتبات الدراما .

والآن أود أن أفكر بعقلانية حتى وإن سقطت "إلفريده يلينيك" . لقد قرأت كل رواياتها تقريبًا من قبل وأنا في عمر العشرينيات. ولقد تأثرت بذلك إلى حد كبير. وعلى كل حال يجب البحث طويلاً للعثور على كاتبة دراما تتمتع بمثل هذا الذكاء وأيضًا الشراسة والقسوة فى كتابة العمل المسرحى.

إنها بالنسبة لى ليست ممثلة لجيلها، ولكنها ظاهرة استثنائية. مقطع يُعد مصطلح "ما بعد النسوية" بالنسبة لى في المقام الأول سلعة رائجة للتسوق، وأنه ما هو إلا تعليق لجميع أنواع الناس فى كراسات رقيقة.

ومن ناحية أخرى تظهر معدلات التضخم لهذا المصطلح واشتعال المناقشة حوله من جديد. بملاحظة نجاح العديد من الفتيات. أن مساواة الفرص لم تطبق بعد منذ فترة طويلة. خصوصًا عندما يأتى أطفال. انفصال العديد من الأزواج. الذين كانوا من قبل يحصلون على تقدم جنوني. يعودون مرة أخرى إلى نماذج الأدوار القديمة. شدة المنافسة على الدخل وتقسيم العمل وتربية الأطفال لم تحارب بعد. وأنا فى حالة من القلق. كيف سيتطور الوضع فى هذا البلد فى المستقبل القريب. ولكن قد يكون الوضع الآن انهزاميًا كما يبدو لى: إنه لا يتعلق بى بدرجة سليمة. فأنا لست بحاجة إلى وعى جديد لحالتى. فالدى بالفعل وعى الخاص . وشعورى أن نساء العالم لا يرتبطن بشكل تلقائى. أيضًا لأننى امرأة - من المؤكد أنه قد تم ذلك فى فترة الستينيات بشكل مختلف.

يمكن للمرء أن يقول: أنا أستطيع أن أوجه الشكر لمناصرة المرأة، بأن لا تكون هنالك نسوية. وأود أن أصف نفسى هنا بأننى إنسان يحمل حساسية زائدة للمشكلات بين الجنسين".

ما يهمنى في المقام الأول بأن المنطقة السياسية بعيدة المنال عن التقلبات الشخصية: إننى لا أشعر بسبب أنوثتى بالجانب السياسى أو الاجتماعى، ولكن فقط بالتمييز الجنسى.

على خلاف ذلك لا يسعني إلا أن أقول إننى لا أريد أن ينظر إلى كامرأة على مدار اليوم، فكثير من المشاكل محددة بالجنس وأنا لا أريد بإعادة شحنها بالنسوية باستمرار.

فـيـنـتـر:

تمثيل الأدوار الجنسية والقوالب النمطية والمشاكل الناجمة عن التفرقة بين الجنسين، هل يلعب كل ذلك دورًا في نصوصك المسرحية؟ وما هى الموضوعات المثيرة للاهتمام اليوم؟

كريشيلدورف:

أنا أسأل نفسى مع كل شخصية أقوم بإعدادها، ما هى حدودها وما مدى عملها فى العمل المسرحى، عندما أقدم لها الجنس الآخر. أحيانًا أجد أن القرار صعب اتخاذه.

هناك فرق جوهرى بالنسبة لي، عما إذا كان المرء يستنسخ القوالب النمطية أو يعمل معها. وعلاوة على ذلك فأنا ضد المطالبة بأن لابد من مواجهة كل شخصية نسوية أو ذكورية بتصريحات حول مجمل جنسهم.

هويتنا وتجاربنا وأحلامنا وتقديماتنا مشبعة بالرموز الثقافية والأساطير وأيضًا بالقوالب النمطية الجنسية، وكل ذلك أمسك به كمادة أدبية أستطيع العمل بها.

وهناك أفهم الخرافات وأكيفها في العمل تمامًا مثل التجارب الحقيقة، وهناك يجد المرء أيضًا إسقاطات عديدة ومبالغة جنسية مثيرة في أعمالى المسرحية.

فى مشهد مسرحى من قصة قصيرة للكاتب "تنيس وليامز Tennessee Williams يخيل إليك إمرأة عجوز تجلس في الشرفة بين إثنين من الشباب السود العاملين بالحديقة، ممسكة بهما عن اليمين وعن الشمال. قد يكون ذلك مضحكًا وغريب ولكن أثناء قراءة القصة تبين لى الغضب الهادى، بأن "وليام فى وصفة لملكة عجوز يتنكر فى صورة واضحة مع الجنس الآخر. وهناك الكثير من الشخصيات أكثر غموضًا في عالم الأدب.

فالوصف الواضح لكل من الذكورة والأنوثة يجب عليك أن تختار بين المحتمل وبين السياسة الاستثنائية، اعتمادًا علي ما كنت أريد قوله.

والسؤال هنا: عندما كنت ألاحظ أن هناك ٩٩٪ من النساء يتصرفن هكذا أو هكذا، هل يهمنا هنا حينئذ ٩٩٪ أوتحديدًا ١٪ الذي يختلف عنهم؟

كثيرًا ما يحدث فى أعمالى المسرحية أن شخصية ما تمتنع عن الدور المحدد لها. إننى أعتقد أن بيولوجية الإنسان تكون أكثر تقيدًا للحرية من الأوضاع الاجتماعية، لكن الإنسان لديه الإمكانية للتمرد على الجانب البيولوجى.

فى هذا المجال المتوتر يصلح للتصميم بشكل كلى "الأنا"، وهذا يبدو لى بالنسبة للنساء أصعب مما هو للرجال. بالطبع ما يزال ذلك يمثل مشكلة، وهذا ربما يكون الوحيد للخروج من الموضه، عندما نلغى الحب الجسدى وليس لدينا إلا الاستنساخ بواسطة التلقيح

الصناعي، كما هو الحال فى رواية "هويليببيك Houellebecq".
ومن ثم ننهى علاقتنا مع الفن والمسرح.

فيـنـتـر:

إلى أي مدى كانت أهمية قضية تغيير الجنس؟ هل تلعب المطالبات النسوية والنظريات والموضوعات اليوم على الإطلاق دورًا في المسرح؟

كريشيلدورف:

أعتقد أنه كانت هناك ضرورة قبل عشرين أو ثلاثين عامًا مضت فى التعامل مع المرأة بوصفها كاتبة دواما تقدم الجانب النسوى أو وجودها كامرأة تعكس صورتها عند الكتابة.

أما اليوم فالوضع أكثر استرخاء، لأن وضع المرأة تحسن بشكل كبير، على الأقل هنا فى ألمانيا.

يجب على المرء ألا يقلل من الجانب الأنثوى. السؤال هو، لماذا يكون الناس هكذا كما هم، في الواقع إنها لم تُحل وربما لم يتم حلها بالكامل.

عندما يتعامل المرء مع الناس، فإنه يجب على الفور أن يكون الأمر واضحًا تمامًا، أن بعض مشاكلهم لها علاقة بالواقع، إلى أى جنس ينتسب الشخص. ومن ثم يبقى المسرح كما هو، بأعمال مسرحية

من الكُتَّاب والكاتبات. أنا باعتبارى محامية مستديمة للرجال، لابد من الإشارة هنا إلى أن العديد من الرجال يعانون من الأدوار المسندة إليهم - مدونة لقواعد السلوك الاجتماعي باعتبارها قضية، تعد بالنسبة لى إنسانية وليست مجرد قضية.

بالنسبة لى تُعد دراسة النظريات بين الجنسين آكثر من أن تكون ملكية خاصة، والتى تتدفق بطبيعة الحال فى أعمالى المسرحية، لا استخدمها بشكل وثائقى أدبى.

إن عدم وجود أو ندرة نماذج لدور المرأة في الأدب، قد رافقتنى طوال حياتى: تقريبًا كل كُتَّاب الدراما المفضلين عندى من الرجال. أما أعمال النساء التى طبعت فى ذاكرتى وأثرت في بشكل دائم ، تُعد على أصابع اليد الواحدة. وهذه حقيقة محزنة، لديها كمية من الأسباب المحتملة، والتى ربما تكون أكثر تعقيدًا نوعًا ما من النماذج التفسيرية العدائية "القمع" و "دعم القدرة" ومن الواضح أن ذلك له تأثير على الذاتية الخاصة.

عندما ينظر المرء في الأدب العالمى بتمعن، يجد أن كُتّاب الدراما الجيدين حقًا، يعيشون بسلام مع الذكورة والأنوثة على حدٍ سواء، وهؤلاء هم أقلية.

فينتر

هل تؤكدين الانطباع بأن المسرح ومستقبله سيكون "أنثويًا"؟ وإذا كان

الأمر كذلك، ماذا يعنى رأيك حول هذا الموضوع؟ في القطاعات والمؤسسات الأخرى والمهن يتعلق بالأمر غالبًا بانخفاض اجتماعى في القطاعات والمؤسسات والمهن (على سبيل المثال فى مجال المدرسة). هل ينطبق ذلك أيضًا على المسرح؟ أم أن الأمر هنا يتعلق بشئ آخر؟

كريشيلدورف:

كون المسرح سيصبح أنثويًا؟ هذا من شأنه أن يحد من آفاقه. أنا مع التقاسم العادل على الإطلاق فى جميع مجالات الحياة، ودائمًا ما كنت أعتقد أنه تضيق للمنظور من جانب واحد. أنا لا أعتقد أن معني التحرر ينبغى أن يكون، فالآن يجب أن يستدير السهم وتعبير المجال "الذكورن" يصبح "أنثويًا".

فالمرأة ليست أفضل الناس، حتى لو كانت تريد أن تفعل وكأنها هى كذلك. ولكن الخطر الذى لا نراه فى المسرح: فقط، بسبب زيادة نسبة النساء في السنوات الأخيرة، لن تصبح المؤسسة بكاملها نسوية.

ربما يؤثر ذلك فى البعض، الذين ينظرون للبقاء الذكورى باعتباره القاعدة. هناك دراسة إحصائية صغيرة خاصة: عندما أكون جدية فى تقييم علاقة الرجال/ النساء للناس جميعًا، مع الذين أعمل معهم بالمسرح، وهؤلاء في مجالات الدراما والإخراج وإدارة المسرح والدراماتورجي وكذلك النقاد - هكذا، لن يأتى كل هؤلاء مناصفة بين الرجال والنساء.

بالنسبة للدرما ينطبق عليها نفس الشئ كما فى المهن الأخرى: فى المراحل الأولى، التى فيها حلقات دراسة كتابة المشهد المسرحى، وفى ورش العمل والمشاركة بعد ذلك فى المهرجانات نشاهد مشاركة نسبة كبيرة من النساء، ولكن يبدو للمرء على سبيل المثال أن الأعمال المسرحية المستضافة بمدينة مولهايم مقدمة من كاتبات دراما.

أنا لا أقول إن ذلك أمر سيئًا أو توجيه اللوم للقائمين عليه بل إننى أقول فقط: هكذا يمكن أن يكون.

(أجرى هذا الحوار بتاريخ ٢٠٠٩/٢/١٥ بمدينة برلين).



كاتبة الدراما "أولريكه سيها Ulrike Syha

أولريكه سيها Ulrike Syha[1]

حول البدو الرُحل فى المناطق الحضرية

الرحيل إلى الصين و "الحياة الخاصة"

تقديم: بيئاته سايدل Beate Seidel

نصوص "أولريكه سيها" تغزوا المسارح. الحوارات والمنظور الداخلى وتعليمات الإخراج تقف على قدم المساواة بجانب بعضها البعض وتمثل جزء من السرد العام لرواية كاملة، ترى نفسها على أنها قالب للتمثيل.

إنها محاولة، كما تقول الكاتبة فى مقابلة لها عام ٢٠٠٧ بمناسبة افتتاح العرض الأول لعملها المسرحى "الراكب". "الإمساك بالعالم": تكمن رغبتى فى خلق العالم بأكمله. عندما يسير وفقًا لرؤيتى، فإننى أفضل فى كل مرة، عندما أكتب

(١) أولريكه سيها Ulrike Syha ولدت عام ١٩٧٦ بمدينة فيزبادن. وبعد إتمامها للمرحلة الثانوية أنهت دراستها بجامعة ليبتسج بالمعهد العالى للموسيقى والمسرح عام ١٩٩٩. أثناء الدراسة حصلت على فترة تدريب لمدة عام بمسرح الدولة بمدينة دار مشتات فى مجالى دراماتورجى والإخراج المسرحى.

فى الفترة من عام ١٩٩٩ حتى عام ٢٠٠٢ عملت "سيها" كمساعدة مخرج بمسرح ليبتسج، وفى تلك الفترة كان عرض أول أعمالها "العُشب الصناعى"، من إخراج "سوزان كنيريم Su-sanne Knierim".

فى عام ٢٠٠٢ شاركت فى ورشة عمل لدور العرض المسرحية بمدينة هامبورج، وكذلك المشاركة فى ورشة عمل لكتاب الدراما بمسرح تاليا بمدينة هامبورج أيضًا. وفى العام نفسه منحت جائزة "كلايست" لكُتّاب الدراما الشباب وذلك لفوز عملها المسرحى "قيادة السيارة فى ألمانيا". من عام ٢٠٠٦ حصلت على العديد من منح العمل، منها منحة بأكاديمية سوليتود فى برلين. منذ عام ٢٠٠٣ تعمل "سيها" ككاتبة دراما حرة ومترجمة، وتعيش بمدينة هامبورج، هذا بالإضافة إلى عملها ككاتبة دراما للمسرح الوطنى بمدينة مانهايم.

عملاً مسرحيًا، أن أكتشف العالم بأسره من جديد". وهكذا نجد بالتالى المنولوج الداخلى للشخصية بجانب العالم الخارجى الأسير أو انتهاك متكرر بسبب التغييرات فى الحوار المنظور. نظام الملحمة السردية هذه، بقيت "أولريكه سيها" محافظة عليه، أيضًا على الرغم من أن هناك الآن تركيزًا واضحًا على مبدأ الحوار.

فى أعمالها المسرحية، يمكن سماع "سيها" دائمًا راوية أو متحدثة. لهجة الحديث التى أوجدتها أثناء الرواية تظهر أيضًا بصفتها لهجة المؤلفة: يتميز هذا الصوت بصوت ساخر، إنها فى كثير من الأحيان من السخرية الذاتية، مشاهدة حقيقة غير متعاطفة كرثاء لشخص غريب.

الأفراد الذين تكتب عنهم ينتسبون إلى الطبقة المتوسطة، إنهم أناس تعوذهم الحاجة، معظمهم فى أعمار الثلاثينيات، يعملون فى مستويات متوسطة، منهم مثقفون، جمهور متردد على المسرح.

غالبًا ما تصور "سيها" الناس الذين يسيرون بشكل جيد، والذين يعانون من الخسارة والفشل ومخاوف الوجودية، حتى ولو كانت لديهم الكثير من الاحتمالات؛ ويتأملون فى "الحقيقة السيئة"، من دون الحفاظ على قوة الدفع للتغيير؛ والذين يمرضون من أجل احتياجاتهم الشخصية، لأعصاب حديثة لم تقدم عملها على أكمل وجه - رغم أو ربما بسبب الاختناق الكامل.

المصابون بأمراض عصبية، والذين تم اختيارهم بشكل انتقالى، بالرغم من أنهم دائمًا يبحثون عن بعضهم البعض.

الأعمال المسرحية التى تكتبها "سيها" ليست "أعمالاً نسائية" ففى نصوصها لا تذهب بصراحة لتوضيح وجهة نظر الجانب الأنثوى - بدلاً من ذلك تعرض غالبًا العلاقة بين الجنسين، وإزاء الصعوبة فى تلبيتها لبعضها البعض فى مواجهة واقع العزلة التى تنتج عن ذلك.

الرجل الأعزب الذى يعش مع نفسه أوالمرأة التى تعيش بمفردها تعتبر الشخصية الرئيسية فى أعمال "سيها" ذكورًا وإناثًا يُعدون رُحل المدن الكبيرة، الذين يطاردون الشىء نفسه: البحث عن السعادة ومعنى الأشياء.

نموذج "الأسرة" يظهر فقط فى الجانب المؤلم. الحلم بوجود طفل لدى النساء فى تصور "سيها" لا يمثلون شيئًا. فإلى أين تذهب مع الأطفال فى حالة وجود قلق مسيطر عليها حتى الرقبة؟

إن شخصياتها ليست لديها الوقت لمعيشة ثلاثة أو أربعة مع بعضهم البعض أو حتى اثنين مع بعضهما البعض تكون غير ممكنة. إنهم مشغولون عن الغاية نفسها، والتى يعانون بالإحباط بسببها.

المرأة فى تصور "سيها" ليست أقل مسئولية فى المجتمع من الرجال. وأنهم ليسوا " ضحايا لظرف من الظروف. وحتى لو كانت المرأة هكذا - ما فى العمل المسرحى الرحيل إلى الصين "China Shipping" - ظاهريًا أنها لم تقرر لعدم النشاط المهنى، حيث يتخفى وراء ذلك محاولة تحررية - بمعنى التمرد ضد نموذج الدور القدوة. فنجد الكاتبة"سيها" بوصفها علامة أدبية ضد الكتابة النسوية.

لدى الانطباع أنه من المتوقع بالنسبة لى كامرأة أن ألتمس ذلك بأعمالى الأدبية، وأن أتحرك (عاطفيًا: "تطرق لى ذلك فى الواقع الآن"، "وإن كانت نصوصها لا تعطينى ما يكفى أن أتأثر به").

"ليس من المتوقع لى كامرأة تطوير اليوتوبيا الاجتماعية أو الإبداعية - أو على الأقل كما فى الفعل العام ينظر إليه بتشكك - باعتبارها واحدة في عداد المفقودين كامرأة لديها الدراية التقنية أو المعارف الأساسية فيما يتعلق بقصف الحب أو الوفاه تبدو فى تصنيف المؤلفين من النساء باعتبارها ذات مصداقية أو أن تكون مطابقة لتصوراتهم.

أيضًا النكتة حول ذلك غالبًا ما تقترن بحالة فقدان الأنوثة أو الانجذاب الجنسى فى نظر المجتمع.

النظر للكاتبة "أولريكه سيها" ينبغى من حيث صلتها بالعملين المسرحيين الآخرين "تجارة الصين" و "الحياة الخاصة"، واللذين قد سجلا فى برنامج دار نشر "روفلت" فى عامى ٢٠٠٧ و ٢٠٠٨، وكلا العملين قدما للمسرح فى مدن فيينا وكيمنتس.

العمل المسرحى "الرحيل إلى الصين China Shipping "

فى حالة الثلاث أخوات "هيلينه Helene"، "مارى Marie" و "إيرينا Irina" لا يتوقون ، مثل النموذج الأمثل لهن تشيخوف، العودة إلى موسكو بعد العالم الواسع الممتد. إنهن (أكثر أو أقل نجاحًا) يعتبرن جزء منه. مسارهم يأخذهم إلى العودة، إلى منزل الوالدين، الذى يقع فى مقاطعة ألمانية. إلى المكان الذى لا تريد بالفعل

أى من الأخوات العودة إليه، والذى يُعد مركزًا متبقيًا من قضية الصراع المتنامى، والمكروه من العلاقات الأسرية الفاشلة - ومرة أخرى تُعد حلقة الوصل الأخيرة بين الأخوات وسيرتهن الذاتية وبين أخ غير شقيق يُدعى "تيلمان Tilman"، وملجأ لا يتردد فى قبول اجتماع للأسرة.

"هيلينه" الشخصية الرئيسية للعمل المسرحى ونقطة الوسط لهذه العائلة الخليطة الحديثة، تعمل كيميائية ولديها عرض للعمل كمديرة مختبر بمدينة تشنجلينج فى الصين. يبدو أنها ليست متأكدة فى قبولها لهذا العرض.

إنها تعيش مثل زميلتها "أولجا Olga" وحيدة ولعملها فقط. تسجل "سيها" فى وصف الأشخاص "التمنى" بوجود أطفال، نعم إن ذلك بالطبع موضوعًا أيضًا.

"مارى" الأخت الوسطى، عملت فى وقت ما بائعة للكتب، والآن عاطلة عن العمل وليست لديها الرغبة فى البحث عن عمل تقول عن نفسها فى العمل المسرحى "التمنى": لأننى لا أبحث عن عمل، ولكن لما يريده الناس دائمًا الحصول على أطفال، حقيقة لا أعرف السبب.

مع النموذج القديم "ماشا Mascha" تربط الحياة اليومية بزواج محبط.

زوجها "فولف Wolf" يعمل أيضًا كيميائيًا مثل "هيلينه". بالرغم من أنه يعتقد أنه يحب "مارى" ولدى "مارى" اعتقاد راسخًا بأن "فولف" كان لابد من أن يتزوج "هيلينه"، لأن كلاهما يتحدث نفس اللغة على الأقل.

"إيرنا" الشقيقة الصغرى والثالثة (لدى تشيخوف يقصد بالصغرى للثلاثة)، تدرس علوم الفن ولا تحتاج لرجل من حيث المبدأ، ولا تدرى عما إذا كانت تحب إنجاب أطفال. إنها تأخذ معها كتاب لـ "تشيخوف" كما يفعل العديد من الطلاب.

ومن ثم يوجد أيضًا "تيلمان" الأخ غير الشقيق (يسمى عند تشيخوف "أندريه") استطاع "تيلمان" أن يعمل فى انجلترا وبشهرة بين الناس ولقد أصبح أيضًا أبًا. رحيله إلى العالم انتهى فى مكمن العائلة بصفته موظفًا متزوجًا فى الإدارة المحلية. فى سياق المسرحية قد أصبح عبارة جوفاء. زوجته "نيكول Nicole" مفعمة بالحب القاتل لأول وهلة، تعيش نموذج "أطفالى يجعلوننى فى غاية السعادة" ويقوم "تيلمان" بدور المربى ورب الأسرة المثالى.

إذن نجد أن الشخصيات الرئيسية فى أعمال "تشيخوف" تظهر أيضًا فى قالب "سيها"؛ التوصيفات الأساسية تنتقل مع الأصول.

إن النتائج فى نظرة معاصرة جدًا على بناء الأسرة والمجتمع، يترتب على انعكاس ثابت لشخصيات تشيخوف بكل مالها من روح وعقل من حدوث أزمة فى وسط مثقفي الطبقة الوسطى من الألمان فى الوقت الحاضر.

ويوجد ذلك بالفعل فى شخصيات "سيها" بالسؤال عن الطفل باعتباره مسألة اجتماعية من أجل الرد على أبطالها، فإنها تجسد الحالة الاجتماعية السائدة، الأمر الذى ينعكس فى السؤال التالى: هل أنجب طفلاً ، حتى أنجح فى البحث عن معنى للحياة؟ وهل أستطيع أو أريد أن أقدم هذا الطفل؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فماذا بعد ذلك؟

إجابات أو ردود "إيرينا"، "هيلينه" و "مارى" تسقط بدون حسم للمسألة مثلما يحدث لكل شىء آخر فى حياتهم. يقود الثلاثة حضورًا مع الاختيار، بأن شيئًا، يجب أن يأتى. ولكن فى حالة حدوثه، كما هو الحال مع "مارى" - ظهور رفيق فى حياتها، يكون البقاء بعيدًا عن ثوران كبير.

فقط "هيلينه"، تحكى من منظور "سيها". تكون في حالة انهيار . إنها تدخل فى حيز المجهول، "إلى العالم الفسيح"، تحديداً إلى مدينة "شونجينج"، إلى الصين المزدهرة.

بمثل هذه النظرة، التى تنفتح دائمًا من جديد وتمشى حياة الشخصيات، ومع الومضات العقلية (التى لم تكن حاضرة) إلى شبكة الوالدين العالمية (الأب سمساراً بالبورصة فى لندن، تزوج مرتين، لديه أربعة أبناء، بعدها توفى. الأم صحفية متميزة، تنتقل فى كل أنحاء العالم عندما يتطلب الوضع الدولى ذلك، وليس فقط مع عائلتها.

تقدم "سيها" دراما عائلية فى سياق معرفة الأوضاع الاجتماعية والسياسية من ناحية ترسم صورة للوضع القائم، ومن ناحية أخرى تصف الجزء الأكبر من الأفراد وربطه مع الأحداث العالمية الكبيرة.

هذا المبدأ فى السرد يعمل أيضًا على تعيين شخصيات مجهولة تحمل أرقامًا بدلاً من الأسماء، والتى يشكلها فريق فيديو، الذى يصور "هيلين" باعتبارها شخصية رئيسية. "سيها" تبدأ عملها بشكل مختلف عما بدأ به "تشيخوف"، أن "هيلينه" يستقبلها "تيلمان" من القطار أمام الكاميرا وهى تقوم بالتصوير. يخبر "تيلمان" أخته غير الشقيقة بأنه يستطيع أن يواصل دراسته البحثية للحصول على درجة الدكتوراه فى لندن.

بالإضافة إلى ذلك أنه قد عشق الولاية الألمانية التى نزل فيها. بعد ذلك نتعرف على "هيلينه" فى مكان العمل فى مصنع للكيماويات عن طريق "فولف"، الذى قال عنها إنها تريد أن تسافر إلى الصين للعمل هناك. فى المناقشة

الرئيسية للنص (... إلى موسكو، إلى موسكو"!) بهذا كان الافتتاح. فى المحادثة بين "فولف" و "هيلينه" تدخل "مارى" لإحضار "فولف" لتناول الطعام...

"ستانيسلاف" الذى يثنى على "إيرينا" ، يقدم نفسه للعائلة بأنه الشخص الذى يضع نفسه دون حسيب ولا رقيب. إنه يلعب ضد الأخوات المتكيفات مع بعضهن "كبريرى من الشرق"، يقوم بجميع أنواع التعاملات المشبوهة ليأخذ ما يريده: بداية "إيرينا". كما عند "تشيخوف" يوجد هناك حروب صغيرة مريرة، بالنسبة لـ "هيلينه" إمكانية تغيير مكان عملها فى غاية الأهمية لتقديم مادة العمل مثل صديقة "تيلمان" الجديدة "نيكول" (فى نص "تشيخوف" اسمها "ناتاشا")، ويعرف الأخوات فى نهاية المشهد المسرحى أنها في انتظار طفلاً. "تيلمان"، الشاب طالب الدكتوراه والمفعم بالأمل، يطلب من شقيقاته، بأن تسمحن له بالسكن فى منزل الوالدين. وهذا حل مرحلى بطبيعة الحال. من هذا الحل المؤقت أصبحت حالة دائمة وكان سخط "تيلمان" الباحث – على ذلك، إنه ملزم من العائلة البحث عن امرأة أخرى، تكون نموذجًا حيًا لأخواته. وهنا يظهر فى المشهد الحزازات المريرة بين أفراد الأسرة...

المشهد الأخير فى المسرحية هو الخاتمة: تقف "هيلينه"، التى وصلت منها قبل سنة مضت. وهنا تترك "سيها" مرة أخرى العائلة "فولف" الذى من "هيلينه"، تطلب منه أن يرافقها فى الرحلة إلى مدينة تشونجينج فى الصين، ولكنه كالعادة جبان أكثر من أى وقت مضى، رافض لاقتراح "هيلينة".

"تيلمان" الأخ غير الشقيق يقدم المشورة لها بطلب الطلاق. وهكذا ينتهى العمل المسرحى مع الممثلة "هيلينه" كما بدأ : "هيلينه" وحدها، ترى نفسها متعايشة مع

مسألة الكابوس المار فى حياتها: "هل أحضرت زوجك معك؟ الأطفال؟ لقد أنشأت أسرة فى الماضى، أليس كذلك؟

العمل المسرحى "الأخوات الثلاث" عند "تشيخوف ليس نساء متحررات، كما فى عمل "سيها" "الارتحال إلى الصين" ليس موضوعًا لمناقشة التحرر. فى كلا العملين الدراميين يشيران إلى صور المجتمع نساءً ورجالاً يحاربون بنفس الظروف غير المناسبة للحياة، ويبقى المستقبل فقط كخيار خاص، إنهم شخصيات حضورهم في الأمر الوسط.

الحياة الخاصة.

هذا العمل المسرحى الأخير المقدم من "سيها" ما هو إلا كوميديا العلاقة. إنه يصف اللقاء المختلط بين المرأة والرجل، بين "كارلا Karla" و "لوتس Lutz"، والتى بدأت في القطار السريع ICE، وينتهى أمام باب منزل والد "كارلا" المحاصر بالثلوج.

كما هو الحال فى الأعمال المسرحية الأخرى، على سبيل المثال مسرحية "الراكب" (عام ٢٠٠٦) تستخدم "سيها" الفلاش بمثابة تقنية لأسلوب السرد وتخلق مداخلة خفية للطبقات الزمنية.

ليس فقط مقابلة "كارلا" و "لوتس" لبعضهم البعض يصبح السرد بطريقة عكسية، ولكن أيضًا كلتا الشخصيتين تذكران بعضهما البعض من خلال قصتهما بمقابلات أخرى وأشخاص آخرين.

نجد أن الأشخاص المقدمة من "سيها" غالبًا ما نجدهم شخصيتين: "هو" و "هى" و "بلد ينكمش" . وهذا يبقى إذن للمخرج وللمخرجة وكذلك للممثل والممثلة فى تحديدها، من الذى يشارك فى العمل التذكيرى لكلا البطلين وإلى أى مدى.

"لوتس أكرمان" يعمل على نقل الأسمدة الكيماوية بمدينة سكونيا، والتى تنتج فى شركة الأسمدة التابعة لعمه.

إنه قنوع، يحتمى وراء "مشاكل العالم" : "إنهم يعرفون. وقاية المناخ. طائر البطريق عالق فى الوحل ميتا وهلم جرا. لقد أخذنا العالم من أطفالنا. إنه لموقف رهيب". إنه يحكى : "أنا فخور للغاية أن أكون شخصًا مملاً... ليس هناك من

يحتاج إلى المرأة. حياة خاصة. الماضى. المستقبل. التقدم. التطور والتنمية".
عندما يكون الشخص فى مسار الأحداث كرجل أعمال تنفيذى لشركته، يلاحظ بشكل سريع بأن لديه طموحًا لم يسبق له مثيل.

"لوتس أكرمان" الذى يرفض على أى شكل من "الالتزام الشخصى"، يصبح مجبرًا من الظروف على فعل أى شىء خلاف إرادته، ويشعر بالسرور بفعل ذلك.

"كارلا" خبيرة فى تاريخ العصور الوسطى، تعمل فى متحف للآثار، ومنذ أربع سنوات ونصف تقريبًا لديها علاقة غير راضية عنها مع "رينر Rainer" رئيسها فى العمل (مثلة مثل الكثير من الرجال لديه وظيفة مرموقة)، متزوج ولا يفكر فى الطلاق من زوجته. وبشكل عام وضعه جيد للغاية.

تقول عن نفسها: "النظرة الصباحية فى المرآة، تكلف الكثير عما كان فى الماضى" الراتب الشهرى، الذى يُحول على حسابى البنكى، قد وصل إلى حد مرتفع، لدرجة أن البنك لا يعرف عما إذا كان هذا هو راتبى، أتممت بحث الدكتوراه وفى اللحظة نفسها لم تكن هناك خطورة من شىء".

بعد ذلك يتناول النص المسرحى فى وقت لاحق، بعد أن وصفت علاقتها برئيسها فى العمل "رينر"، تواصل الحديث: "يتعلم الإنسان من أجل السعادة. ويتعلم أيضًا بأن يصل إلى النجاح بالرغم من الصعوبات التى تواجهه. عاجلاً أو آجلاً تستخدم غريزة البقاء، وينتظر المرء فرصته.

وأخيرًا تدفع الفرصة إلى الوراء.

"كارلا" و "لوتس" (كلا الاسمين يقفان فى وسطهما) يجلسان فى الكابينه نفسها بالقطار ICE تتصل "كارلا" تليفونيًا مع رينر، مما أدى إلى إثارة حفيظة "لوتس"... تلتقى "كارلا مع "لوتس" فى أحد المطاعم، "لوتس" مع صديقة "بابلو Pablo" و "كارلا" مع رئيسها فى العمل "رينر" - لقاء كوميدى.

يحاول "بابلو" المناورة بعلاقة حميمة مع "لوتس"، "رينر" يلقى بالنظرات والتذكير والشكاوى على "كارلا". ينفعل "لوتس" ويرمى "رينر" بكائس من النبيذ الأحمر الموجود على الطاولة فوق رأسه.

إنها بداية لعلاقة تؤدى بـ "كارلا" أن تعيد حساباتها مع "رينر". ولكنها عندما تفعل ذلك، تكتشف فى الوقت نفسه أن محبوبها الجديد "لوتس" كان له علاقة ببائعة الكتب "سلكة Silke".

بهذا المشهد المؤلم يبدأ العمل المسرحى. ومن هناك تعاد رواية "لوتس" و "كارلا؛ من جديد. إنها تعلن عن الرفقة الخاصة لكلاهما. وتبدو هناك نهاية سعيدة ممكنة.

محدودية النظرة لسير المشهد المسرحى لا تبدو ظاهرة فى العمل المسرحى "حياة خاصة" باعتبارها قصة تلفزيونية، مع إزدواج بارع وعناصر مترابطة وحوار ترفيهى.

تشير "سيها" هنا إلى أنها مؤلفة دراما، التى تبنى النص المسرحى بشكل مؤثر إلى درجة كبيرة. خلافًا للعمل المسرحى "الراكب" ذات المستويات الزمنية المعقدة التى يتم التعامل معها، يدرك المرء كمشاهد/ قارىء ما هى النقطة التى تستند عليها الرواية.

خلافًا للعمل المسرحى "الرحيل إلى الصين" تروى الشخصيات فى العمل المسرحى "حياة خاصة" مرة أخرى عن نفسها، وتعكس أوضاعها بسرد منفرد الحوار بقفزات زمنية فى روايتها، والتى تستطيع فى إطارها تنشيط الذكريات التعسفية والسياسة المحبطة.

وانطلاقًا من ذلك فمن الممكن للمؤلفة "سيها" أيضًا فى هذا العمل المسرحى "العالم"، أن تعمل على تصميمه، حيث إن كلا الراويين الرئيسيين "كارلا" و "لوتس"

يتحركان فى شبكة شخصيات موسعة، والتى تقدم التجارب/ وجهات النظر/ مواقف كلا المفسرين فى موضع تساؤل.

هناك قد يكون والد "كارلا"، أحد أعضاء حركة ٦٨ السابقة[1]، فى عيشة المطلقين. إنه يقضى حياة كبار السن، ينتقض معايير الوزارت ويشتكى من أوضاعها عن طريق كتابة الموضوعات السياسية، الأمر الذى يعطيه أهمية من بقايا الماضى.

أنماط حياة ابنته يقدمها بشكل متصرف ومستمر، لأنه كان فى السابق ذو توجه يسارى راديكالى، يحاول أن تعرف "كارلا" كل شىء بشكل منظم ونزيه.

كما أن هناك "بابلو"، زميل "لوتس ومن أصدقائه المقربين له، يتعامل بجدية في حالات الأزمات وفى النهاية (يصبح "بابلو" أبًا) يقرر أن يهاجر هو وزوجته وطفله الذى لم يولد بعد إلى إسبانيا. إنها على نحو غير متوقع خطة حياة رومانسية.

هناك "رينر" فى علاقته بـ "كارلا" دائمًا نجده فى مناقشات افتراضية دائمًا حول وجود الرب والعالم، لكن ذلك لم يكن واضحًا بشكل محدد.

وهناك وجود سلسلة من السابقين؛ "فالتر"، "لاريسا"، أيضًا "سيلكا"، خادمة، طباخ، كمسرى القطار فى حالة سُكر وطفل مع أمه. يظهر الجميع - مشاهد

---

(١) حركة ١٩٦٨ هى في الأساس حركة طلابية اشتراكية ألمانية، وصلت إلى ذروتها فى عام ١٩٦٨ بين طلاب الجامعات. فى بدايتها كانت ضد التحالف بين ألمانيا وأمريكا فى حربها فى فيتنام، ولكن اشتدت معارضة الحركة بعد ذلك ضد نظام التعليم والسياسة الاجتماعية فى ألمانيا آنذاك. (المترجم)

مسرحية خلابة فى لقطات متتالية - على نحو قطعة نصية لقصة متقاربة غريبة الأطوار. إنها تندرج تحت الأوضاع الاجتماعية المختلفة - إنها أجزاء تصميمية وظيفية لألعاب الذاكرة للممثلين الرئيسيين وتفتح فى الوقت نفسه الفضاء الاجتماعى على هذا الجانب الوظيفى، لأن المؤلفة "سيها" تحكى عن تصميمات حياتية مختلفة ولمحات من سيرة ذاتية أخرى من خلال لمحات تصويرية.

"لوتس" و "كارلا" يكتشفان (خلافًا لكل التأكيدات السابقة) الرغبة فى إيجاد سعادة خاصة بيهما. إنهم يدخلون (مثل هيلينه) الهروب إلى الأمام، على الرغم من تصورهم خلاف ذلك. إنهم يرفضون حالة البطولة. إعلان الحرب: "إن عاجلاً أو أجلاً تستخدم غريزة البقاء على قيد الحياة، وأنه ينتظر فرصته. وتأتى الفرصة فى النهاية. إذن ليس هناك مزيدا من المناقشات حول وضع العالم، حول أزمات العالم التى لا يمكن علاجها! وبدلاً من ذلك تكون الحياة الخاصة. لا أكثر ولا أقل - فى بلد ما، حيث لا توجد مصلحة اجتماعية ذات الصلة فى اليوتوبيا، إن ذلك (وفقًا لـ"سيها") لا يعنى فقط ديموغرافيا.

يلقى "لوتسى" بمنولوج: "إننى أضع فى وسط الثلوج"، بعدأن يهزمة حماه المستقبلى لكونه لصًا مزعوم. ولذلك استيقظ فى النهاية، ويمكن للأشياء، بدون رحمة ودون هوادة، أن تأخذ مجراها الطبيعى. من حولنا: بلد فى حالة من الصمت.

إن الناس يختبئون فى مكان ما، وحدهم، يتشابكون مع بعضهم البعض، مع الاعتقاد فى التقدم الحديث، وحدهم فى حالة من الأمل، فى أن الأمور سوف تتغير بنفسها فى يوم من الأيام.

لا يوجد هناك جديد من العالم. فقط أشياء مختلفة. الاستقرار فى عدم الاستقرار. إذن أمكث هناك وأنتظر. دون تراجع عندما أستيقظ وأيضًا عندما أتمعن فى التفكير فيه. "شىء جيفارًا Che Guevara" قد مات منذ أمد طويل.

لقد ذكرت "سيها" فى حديث لها عام ٢٠٠٧ فيما يتعلق بالعمل المسرحى "الراكب": العنصر الأساسى فى الكثير من أعمالى هو دائمًا المدينة. (...) المدينة هى شكل وطابع تلعب بالنسبة لى أيضًا دورًا مهمًا لا يقل أهمية عن الأدوار الأخرى التى تقوم بها شخصيات المسرحية.

لكن في حين ظهور المدينة فى هذا العمل المسرحى أو الأعمال السابقة تبدو أنها تتكاثر ، تعمها الفوضى، ويبقى ذلك في العمل المسرحى "حياة خاصة" كمادة وليجة فى دوران الرواية. من النصوص الأقوى بكثير من سابقتها، هو النص المسرحى "الرحيل إلى الصين" و "حياة خاصة"، أكثر التزامًا بالمسرح، على الرغم من أن كلا العملين يشيران إلى قوة نثرية من خلال التقنية إلى أجزاء تحليلية.

تحتفظ بدايتها بكتالوج موضوعات وصفية وضعتها "سيها"، ولكنه لا يشير إلى (أيضًا فى حالة التمعن عن النظر) منظور أنثوى. كما تقول "سيها": لا يوجد هناك تعريف واضح لذلك. وبدلاً من ذلك تلعب فى كل أعمالها المسرحية بأنماط جنسية، الموجودة لدينا فى الرأس. فشخصياتها يعرفون صور الأدوار الذكورية والأنثوية التى تمثل القدوة لديهن - بل ويعيشون فى دورها، حق فى بعض الأحيان. لكنها تتجنب التحديد معها. يرجع نجاح ذلك إلى اللغة المفعمة بالسخرية التى تخلقها "سيها" فى عملها. وهذا فى الواقع، ما تصممه "سيها لشخصياتها، أن ترغمها على تلبية صور تلك الأدوار بمرور الوقت؛ سواء كانت

"ذكورية" أو "أنثوية"، وحتى لو كانت الشخصيات تتوقع أشياء من بعضها البعض فى بعض الأحيان.

يفهم من تعبير "أنثوى" أنه يُعد جهاز لقياس الاهتزازات الاجتماعية، بمعنى أنه مؤشر لحالة المجتمع - وهذا مالا تتجه إليه "سيها". إن مصطلح "التحرر أو تحرير المرأة EmanziPation" يجب أن يكون مضمونه بشكل أكبر، بأن يفهم فى إطار مجتمعي كامل ووعى بالحدود بين الجنسين. إن آخر ما تريده "سيها" - وليس نقاشًا حول الجنسين -، يشير إلى ممثلة لجيل يبدو أنه في حالة أساسية معينة.

التجربة هى أن ذلك فى الحياة اليومية لا يكون كذلك في كثير من الأحيان، يصنع ذلك أيضًا أبطال المسرح عند "سيها". لكنها لا تلتزم بذلك أيضًا.

"محطات الخدمة المغلقة. المدن الصغيرة. المستوطنات، التى لم تسمى بعد. هناك ، حيث تبدو مناطق البناء الجديدة بمنازل عائلية وفيها تتوقف الحياة. الناس الذين ينحصرون بين مشاحنات الزواج وحفلات مدارس الموسيقى وقروض الائتمان للبناء وخلافه. عما إذا كان هذا هو البلد، الذى يمكن للمرء أن يكافح فيه، حقيقة لا أعرف"، يلاحظ "لوتس" عندما يصعد إلى "بابلو" فى سيارته سكودا، للبحث عن "كارلا". إنه يناقض نفسه. كما فعلت "هيلينه" فى العمل المسرحى "الرحيل إلى الصين" يأخذ معه شيئًا ما، ألا وهو كفاحه الصغير.

الشىء الوحيد المتفق عليه من النوع الاجتماعى

هل الأنماط مأخوذة من بعضها البعض

حوار مع "أورليكه سيها"

بيئاته سيدل:

هناك الآن الكثير من كاتبات الدراما، اللائى يشكلن المشهد الأدبى لهذا البلد بشكل حاسم. هل تعتقدين أن هناك نقطة ارتكاز نسوية للكتابة المسرحية على وجه التحديد؟

أولريكه سيها:

حول ذلك، فأنا لست قادرة على تقديم معلومات. أنا نفسى كاتبة دراما وأمارس المسرح عن كثب، ولكن ليس من الجوانب النثرية أو الأدبية إننى أود ألا أضع أى أطروحة عامة حول ذلك.

سـيـدل:

هل تقدم الكتابة النسوية تحديًا خاصًا للملتقى المسرحى؟

سـيـهـا:

إذا كانت الإجابة على هذا السؤآل بالإيجاب، فلابد أن يميز المرء بين الجنسين. لذا أجيب على هذا السؤال بـ "لا" - ولكن بدون أن تستمد نظرية عامة من ذلك علاوة على ذلك فإن نسبة المخرجين

من الذكور وكذلك مدراء المسارح فى المسارح الألمانية ما تزال على الأرجح أعلى من نسبة زملائهم من النساء فى الوظائف نفسها. وهذا هو السبب فى أن المسرح "أنثوى" فى الكتابة فى كثير من الأحيان، كما أنه ذكورى الجانب.

سيدل:

هل تلقى الوظائف النسوية اهتمامًا عندك وإذا كانت الإجابة بنعم فأى منها ولماذا؟

سيها:

منذ دراستى فى الجامعة وأنا لم أتناول النظريات النسوية، ومنذ ذلك الحين لم يحدث إلا بشكل عابر. أعتقد أن لتشكيل مثل هذه النظريات والعمل بها لديها سلطتها المطلقة - فى إبداعاتى الفنية لا تمثل مثل هذه النظريات دورًا كبيرًا.

سيدل:

هل من الممكن أن تلقى الضوء على مفهوم ما بعد النسوية؟

سيها:

إذا كان السؤال يهدف إلى معرفة، عما إذا كنت أرى نفسى جزءًا من مفهوم "ما بعد النسوية" فالإجابة لا. ما هو المقصود بالمساواة بين الرجال والنساء؟ أعتقد أن هناك ما تزال بعض المسائل غير

الواضحة وبعض المشاكل التى لم تحل - على سبيل المثال الممارسة المهنية للجنسين.

سيدل:

ما هى القوالب النمطية الذكورية والأنثوية التى تشغل نفسك ؟ وكذلك ما هى شخصياتك؟

سيها:

ما يهمنى هى أنماط السلوك بشكل عام - سواء كانت ذكورية أو أنثوية أو عامة فى الطبيعة البشرية. فى بعض الأحيان أعتقد أن الشئ الوحيد المتفق عليه فعلاً بين الجنسين هى الصور النمطية لبعضهم البعض.

سيدل:

هل هناك صوراً تلبى احتياجات المرأة؟

سيها:

نعم. والمثير للاهتمام أن هذه الرسوم الكاريكاتورية للأنوثة، وغالبًا ما تحدث فى صفوف النساء أنفسهن. إن اللحظة الكلاسيكية، التى تطلق المرأة فيها فى كثير من الأحيان، هى اللحظة التى تحصل فيها المرأة على أطفال أو ليس لديها أطفال. وعدم الفهم المتبادل لبعضهما البعض حول خطة الحياة يتزايد بشكل حاد فى تلك الفترة، وهذا ما ألتمسه.

سـيـدل:

هل هناك مستقبل أنثوى للمسرح؟

سـيـهـا:

لا أستطيع أن أتخيل ذلك؟

سـيـدل:

هل يستحق التفكير فى مثل هذه الأمور؟

سـيـهـا:

من وجهة نظرى لا. أعتقد أن الأمر فى ذلك حاسمًا، إنقاذ المسرح فى الأساس من أجل مستقبله، ويمكن أن يكون ذلك بمساعدة الزملاء من الرجال بصورة حتمية.

سـيـدل:

ما هي الجوانب المهمة التى تغتنمينها فى الدرما خصوصًا من الأنواع الأخرى؟

سـيـهـا:

إنها تحيا. فإن الأمر يتألف من الناس. لم ينتهى الأمر على الإطلاق ولابد من إثبات ذلك كل ليلة على خشبة المسرح مرة أخرى.

ســـــيــــــدل:

هل من الممكن أن تقدمى اهتمامات كتاباتك فى نقطة واحدة؟

ســــيــــهـــــا:

ليس من المقبول فعل ذلك.أعتقد أنه من المهم فى حد ذاته، أى المطالب أتتبعها فى أعمالى المسرحية، عندما لا أنقل هذه المطالب فى النهاية، ولكن يجب أن أوضح وأعلن نصوصًا ثانوية. أنا لا أفهم أن أكون بمثابة ناقلة نظرية لأعمالى الفنية الخاصة.

(أُجرى هذا الحوار عن طريق المراسلة بالبريد الإلكترونى بتاريخ ٦ يوليو عام ٢٠٠٩)



الكاتبة : مايكه هاوك Meike Jauck

مايكه هاوك Meike Hauck [1]

الحياة السياسية والخاصة لـ "مايكه هاوك" ومسرح التناقض

تقديم: كورنيليا شتاينفاكس Cornelia Steinwachs

الإثارة والحيرة كانت أول رد فعل لى على طلب الحصول على المساهمة بموضوع حول "مايكه هاوك" فى هذا الكتاب. إنها كاتبة دراما مهمة، ولكن لماذا هذا المنظور النسوى؟ فى عام ٢٠٠٤ أشرفت على العرض المسرحى الأول لعملها الدرامى "الجنون فى أمريكا Mad in America" وذلك بمسرح الدولة بمدينة ماينز. آنذاك كنت متفقة مع المخرج وجميع الأطراف الأخرى على أننا نرى أن هذا العمل المسرحى مهم للغاية، لأن شخصًا ما هنا يصف بدقة الحالة السياسية والاجتماعية التى يعيشها جيلنا الحاضر.

(١) مايكه هاوك Meke Hauck من مواليد عام ١٩٧٧ بمدينة فرايبورج بألمانيا. بدأت دراستها بعد المرحلة الثانوية فى تخصص فن المنظر المسرحى بجامعة تورونتو/ كندا وأكملت الدورة التدريبية فى علم صناعة الإعلام. بعد ذلك بدأت دراستها الثانية فى الفنون المسرحية، وعلم الاجتماع والصحافة بجامعة ليبتسج/ ألمانيا وفى النهاية انتقلت إلى جامعة برلين الحرة، حيث درست هناك علوم المسرح والسينما. فى عام ٢٠٠٠ التحقت بدراسة "الكتابة المسرحية" بمعهد الفنون فى برلين، حيث حصلت على شهادة التخرج من هناك عام ٢٠٠٤. وفى تلك الأثناء شاركت فى ورشة عمل "بينالى بون"، وكذلك أيضًا عام ٢٠٠٣ فى فاعليات المهرجان الدولى الثامن للشباب والكتابة المسرحية بجامعة جيمس كوك باستراليا، بعدها فى ورشة لمؤلفى المسرح بمسرح بورج بمدينة فيينا. شاركت فى الكتابة المسرحية بمسرح رويال كورت/ لندن وكذلك فى التعاون المسرحى بألمانيا ومحاضرة بجامعة ماينز.

حاليًا تعيش فى برلين، حيث تعمل محررة مستقلة وكاتبة سيناريو.

إنه الجيل الذى اعتاد على فتح الأبواب، لأن حركة ١٩٦٨ قد كسرت أغلب حالات الركود الاجتماعى وكذلك تضارب معظم القوانين والحقوق وفقط من جانبه باعتباره جيل الأباء والسياسي الليبراليين لم يقدم مقاومة حقيقية تذكر.

ولكن أين يكمن هنا النهج الأنثوى؟ ولماذا نفكر فى الأساس فى هذه الشروط؟ أيضًا الكفاح فى هذا المجال، سواء كان فنيًا أو فكريًا، قد حسم من آخرين قبلنا.

وكل ما تبقى لنا هو أن نفهم الحرية الجديدة على هذا النحو، ولكن ليست بوصفه تكليفًا زائدًا، فإنه استخدام تمثيلى ساخر مع أدوار الجنسين ولطافة الوجدان واليقظة فى مجال العلاقات بين الجنسين، ولكن ليس الأمر تقليديًا ولا ثوريًا.

أيضًا فنحن لا نريد إلغاء التمييز أو الفرق بين الرجال والنساء.

الشخصيات الواردة فى الأعمال المسرحية الثلاثة لـ "هاوك" ليست فقط رجل وامرأة، ولكنها تتمثل بشكل عام فى الأزواج. ربما يكون ذلك أو ما نراه فى الأعمال المسرحية "السماء الصافية"، "الجنون فى أمريكا" و "الكلب يأكل الحشائش".

فى العملين المسرحيين "السماء الصافية" و "الجنون فى أمريكا" يوجد نموذج لنواة للزوجين بين عمر العشرين والثلاثين، وفى العمل المسرحى "الكلب يأكل الحشائش" يُعد نموذج لكبار السن بين الثلاثين والخمسين. هنا تتناول المؤلفة ثلاثة أزواج ورجلاً أعزبًا لديهم نماذج مختلفة للعلاقة والأدوار فيما بينهم، حيث يتم التركيز أكثر على الشخصيات النسائية. لذا يلاحظ المرء توافق الشخصيات

فى أعمالها، تقدم الخصوصية فى الأساس. نجد أيضًا ليس فى أى من أعمالها مرحلة عاطفية للقاء كل طرف بالآخر، وللحب يمثل دورًا حاسمًا. ما يهمنى هنا هو العلاقة القائمة والعلاقة بين الزوج والزوجة.

بالإضافة هنا إلى أن "هاوك" لم تمنح لشخصياتها إلا القليل من المعلومات، وغالبًا اما تكون اجتماعية أو جغرافية. إنها تتحرر من الذاتية المفرطة بشكل ملموس، وتحصل هذه الشخصيات، التى ليست شخصيات بالمعنى التقليدى، على شخصية نموذجية. إنها تصبح بوقًا للكلام أو حاملة للأفكار للكاتب الدرامى. وبالإضافة إلى ذلك فإن كل شىء يفوز بينهما فى الحديث أو الصمت. أيضًا ديناميكية العلاقة وتغيراتها فى مجرى العمل المسرحى، توضع بهذه الطريقة فى الصدارة.

تُعد أعمال "هاوك" من حيث الشكل اجتماعية، لا يسود فيها تسلسل زمنى، وليست واقعية السرد لرواية ما. يبدو أنها إيقاع ذاتى خاطئ من الشخصيات وكذلك من المؤلفة. إنها على الأكثر تقليدية كما فى العمل المسرحى "الكلب يأكل الحشائش"، والذى فيه وحدة معينة من الزمن ووضوح الأماكن، لكن توجد هنا أيضًا كسور ما تزال غير واضحة، الواقع والكابوس، الإسقاط، جنون العظمة لدى الشخصيات.

حقيقة إننا نتعامل مع دراما المسرح للكاتبة "هاوك" لا تريد فيها حجب شىء على الإطلاق. بدلاً من محاكاة الواقع، فإنها تقوى وتعزز المسرح.

إن أعمالها المسرحية مماثلة للترتيبات التجريبية المثيرة والممتعة. هناك نقطة انطلاق ومكان يسمى المسرح، ومن هناك يمكن أن يبدأ التمثيل مع قضية معينة.

وهناك يكون المشاهد أو القارىء بمثابة مشارك فى التمثيل، حيث يجب عليه أن يكون أجزاء من المشاهد المسرحية، والتى تتضمنها المسرحية.

تتبادل الشخصيات مع المشاهد تلك الأجزاء، تروى وتناقش وتعكس الآراء وكذلك يمثلون مع بعضهم البعض بعض اللقطات.

فى العمل المسرحى "السماء الصافية" توجد أنواع مختلفة من الماضى، وفى العمل المسرحى "الجنون فى أمريكا" نجد أن الأراء والمواقف والأفكار والجمعيات فضلاً عن الصور تعد نقطة تركيز موضوعية. ليست هناك صياغة، ولكن هناك نهجًا للموضوع، محاولة.

على ما يبدو أن هناك خصائص مختلفة بين شخصيات "هاوك". إنها تتناقض مع بعضها البعض، ولكن الاختلاف والتناقض يعد مهمًا عند المؤلفة. بالطبع هناك زخم فى أعمالها الدرامية، نوع من أقواس الإثارة، بداية ونهاية. لكن الطريق ما بين هاتين النقطتين يؤثر من خلال الشكل الاجتماعى وتعاقب المشاهد المسرحية يكون منفتحًا جدًا.

فى هذا الصدد نجد أن العمل المسرحى "الكلب يأكل الحشائش" تقليدي إلى حد ما، لكن هنا لا توجد مؤامرة بالمعنى التقليدى للكلمة، ولكن أكثر الحالات تكون محددة وتكون الشخصيات أكثر قوة.

هناك أيضًا ثمة عنصر مهم جدًا يجب أن يضاف إلى ذلك، ألا وهو إحساس "هاوك" بتصرف اللغه والمواقف. إنها تستطيع من خلال شخصياتها أن تضحك وأن نضحك معها.

السخرية والسخرية الذاتية على مستوى الشخصيات تكون وسيلة لأسلوبها الرئيسى.

من الملاحظ أن شخصيات "هاوك" تُفضل الكلام بدلاً من أن تعمل. نعم، يوجد شعور بأنها فى الواقع تتحدث قبل كل شىء. بداية فى التبادل اللغوى مع بعضهم البعض أو معنا نحن القارئ والمشاهد، تبدو أنها تسيطر على الواقع وكذلك ذاتيتها. إن التفكير اللغوى حول ما يجب فعله، وماذا يمكن أن يحدث أو قد يحدث، يكون أهم من العمل نفسه.

وحقيقة إن العمل يجرى بشكل حصرى تقريبًا على المستوى اللغوى، يقف الواقع والخيال على قدم المساواة بجانب بعضهما البعض.

فى حالة أن تتعامل شخصيات "هاوك" أساسًا كمتحدثين مع بعضهم البعض ومع العالم ونحن كمشاهدين نكون فقط مجرد شهود لواقعهم، يبقى هذا الواقع أيضًا بشكل موضوعى. الكابوس والأحلام ، إجراءات ممكنة، ذكريات ومنولوجات داخلية كثيرًا لم تعد متوازنة بجانب الواقع الموضوعى.

أما فى الخارج فهناك واقع آخر فقط فى شكل أصوات متخفية قل ذلك أو كثر، والتى تبحر فى أحداث درامية، مثل السرد الشعرى من وقوع كارثة، تقرير للأم حول دقيقة من الصمت فى العمل المسرحى "ألدى Aldi" وقصصات من رسائل خاصة من ألمانيا فى العمل المسرحى "السماء الصافية" والنصوص الملحمية السينمائية من شخصية K فى العمل المسرحى "الجنون فى أمريكا" . على العكس من ذلك فى العمل المسرحى "الكلب يأكل الحشائش" لا يوجد مستوى لغوى آخر فى شكل صوت مستقل، ولكن هناك حوارات Monologe Dialage

للشخصيات وأحيانًا بواسطة أبيات شعرية مختزلة، مثل وصف لحالة الطقس فى بداية المسرحية.

بشكل عام تستند شخصيات "هاوك" على شيء مبالغ فيه، فى بعض الأحيان أكثر، أحيانًا أقل شاعرية أو على شكل إيقاعى حول اللغة العامية، التى تستخدم بين أبناء جيل المؤلفة وشخصياتها.

عدم القدرة على الفعل المصاحب لهيمنة اللغة، يبدو أن المعضلة الأساسية تكمن فى الشخصيات.

هكذا يحاول الزوجان في العمل المسرحى "السماء الصافية" إعادة إعمار ما هدم فى وقت قصير، أثناء وبعد الهجوم على مركز التجارة العالمى فى ١١ سبتمبر قد حدث أو لم يحدث، حيث إن الأعمال لكلاهما كانت متعمقة فى الحياة اليومية.

فى العمل المسرحى "الجنون فى أمريكا" نجد أن هناك العجز السياسى للزوجين "آنا Anna" و "يوناتان Jonathan" (ومعهم أبناء الجيل بالكامل) يُعد قضية، ويبقى ذلك غير مؤكد، مثل حقيقة المحاولات التى تقوم بها "آنا" مجرد خطب سياسية من أفعال سياسية مدمرة.

فى العمل المسرحى "الكلب يأكل الحشائش" نجد تأثير حالات مجتمع الحفلات، التى يراقبها الزوجان، كعمل محفز، ولكن فقط بقدر ما تبعثه من أصوات جديدة مفاجئة أثناء المحادثات وتغيير علاقات الشخصيات مع بعضها البعض.

إن تغيير المنظور الموجود والذى فيه ينتقل الرجل الأعزب "بيت Pit" من مجتمع الحفلات إلى شقة الزوجين المراقبين، و "باول Paul" - الزوج - يظهر فى شرفة السطح، ويبدو غير واقعى بشكل ملحوظ وتقريبًا كنتيجة محتملة شرفة السطح، ويبدو غيرواقعى بشكل ملحوظ وتقريبًا كنتيجة محتملة لهذه الحالة. ولكن ليست بوصفها عملاً مدبرًا. ولا سيما فى نهاية الأمر، كما لو أن شيئًا لم يحدث، فإن الوضع يبدو وكأنه مرتد.

فى المقابلة مع "هاوك"، تقول إنها فى حاجة إلى نقطة فى السيرة الذاتية، حيث تبدأ منها فى كتابة عمل مسرحى ما. فى بداية أعمالها الدرامية يوجد هناك دائمًا شروط ذاتية، والتى نراها فى العمل المسرحى "السماء الصافية" أكثر راديكالية، حيث تعكس هنا أنها قد شاهدت أحداث ١١ سبتمبر بنفسها. فى العمل المسرحى "الجنون فى أمريكا" بشكل شخصى، لأن ذلك منفتح جدًا وحتى السخرية الذاتية تصور حالة أبناء جيلها. وفى العمل المسرحى "الكلب يأكل الحشائش" نجد أن المنظور الأنثوى بمثابة عنصر ذاتى.

انطلاقًا من ذلك تصف المؤلفة وتحلل أنماط الحياة الخاصة لشخصياتها.

بملاحظة العمل المسرحى "الجنون فى أمريكا" الذي يناقش الوقت فى ألمانيا بعد أحداث ١١ سبتمبر، يمكن القول إن "مايكه هاوك" تصف العجز الذى يشعر بها جيل ما، كان انهيار الكتلة الشيوعية وكارثة ١١ سبتمبر بالنسبة له تجارب أكثر درامية فى التاريخ.

لا يشعر هذا الجيل بالتاريخ ككسب للحرية والنصر للجماهير المتشددة، ولكنه يعتبر فقدانًا للمعنى باعتباره كارثة وتهديدًا للعالم كما يعرفها المرء، حدوث التغير

واستمرار التغيير، وبالتالى يقوى الشعور بالعجز وتشتت الفرد. مسألة الأمن وانعدام الأمن يعتبر أمرًا حاسمًا بالنسبة لهذا الجيل وأكثر من أى شىء آخر.

الحياة الخاصة، ولا سيما العلاقة بين الزوجين، كما يبدو فى تراجع للماضى، ولكن أيضًا بوصفها فرصة كما تعرب عنها شخصيات "هاوك".

إذن فى العمل المسرحى "الجنون فى أمريكا" لم تعد التجربة المباشرة للكارثة فى المقدمة (فى شكل الأحداث التاريخية التى وصفت للتو). تصمم المؤلفة من هذه الخلفية صورة متباينة لأبناء جيلها - جيل من دول الغرب والذى ولد فى فترة السبعينيات. إن المؤلفة تقدم بوضوح، إلى أى مدى تؤثر التغييرات الاجتماعية والسياسية وأيضًا نوعية العلاقة الشخصية.

القضايا الأساسية فى هذا العمل المسرحى تكمن فى تحرر المرأة وتقرير المصير والبحث عن الحرية. الشوق إلى التحرر السياسى للألمان من التصور الأمريكى ومن الروابط الثقافية مع هذا البلد.

الخلفية هو التعريف الفعلى بنتائج حرب العراق الثانية. الشخصية K تمثل أمريكا - للأساطير واليوتوبيا، التى أصبح مشكوك فيها منذ فترة طويلة.

بالنسبة للطبيعة التى قد تحولت من التراجع وجوهر الحرية من خلال تدمير الإنسان لها بشكل غير موثوق بها، نعم تحول خطر، وبالنسبة لمفهوم الحرية قد انخفض إلى حد كبير. فى الوقت نفسه يتعلق الأمر بالتحرر لجيل حركة عام ١٩٦٨ (وقبل كل شىء فى أشكالها السياسية للاحتجاج وصولاً إلى حالة التطرف للمنظمة المسلحة RAF)[1].

---

(١) R A F اختصار لمنظمة الجيش الأحمر لألمانى Rote - Armee - Fraktion. (المترجم)

فى بداية العمل المسرحى يتوقون للحصول على صياغة المشاعر الحياة العدائية وهدف واضح لحركة عام ١٩٦٨ يصف العمل المسرحى أيضًا البحث العاجز عن أشكال جديدة من الاحتجاج السياسى، والتى لا تختلف فقط عن جيل الآباء، ولكن أيضًا تتجنب الوقوع فى حالة من ثقافة البوب لأساطير الأفلام المبتذلة.

تأخذ "مايكه هاوك" بسهولة وثقة فى أعمالها الدرامية برنامج الأشكال المسرحية لمرحلة ما بعد الحداثة. إنه يعمل من خلال وسائل اللامركزية ولكن أيضًا مع إشارات لثقافة البوب، تستخدم مع نكهة الحالة المسرحية على هذا النحو. تميل الأعمال إلى اتباع منطق تركيبى باعتبارها ذاتية السرد.

إنها تتجنب فى المحتوى وبشكل متعمد التثبيت الواضح أو تحديد المواقع. إنها تبحث عن المسافة من حيث المضمون والشكل ولكن بشكل موضوعى.

تأتى أعمالها الدرامية من دون تاريخ صارم، وأخلاق أو رسالة واضحة. إنها من السخرية والتعقيد بحيث يكون المعنى السياسى العدوانى راديكالى، لذلك يكونون على درجة عالية من الذكاء. إنهم لا يقدمون إجابات ، وإنما طرحًا للأسئلة.

ما تهتم به "هاوك؛ هو التحليل التمثيلى للتأثيرات السياسية على الخصوصية والأفراد، ولكن أيضا الانعكاس للأبعاد السياسية والاجتماعية للخصوصية.

التناقض الواضح

مقابلة مع "مايكه هاوك"

كورنيليا شتاينفاكس:

لماذا لم تستمر فى كتابتك للمسرح؟

مايكه هاوك:

أنا لم أعد أكتب للمسرح على الإطلاق. عندما يعرض ذلك، سوف أكتب مرة أخرى للمسرح. هناك فقط أسباب مالية وقتية، وهذا الذى يدفعنى لعدم العمل مع المسرح. حتى هذه اللحظة أكتب سيناريوهات أفلام للسينما - وخاصة بعد النجاح الذى حققه عمل "كرة الطاولة PingPong". كثيرًا ما أفكر بشأن، كيف يكون شكل العمل المسرحى مجديًا بشكل كبير، خصوصًا الإخراج المسرحى، الذى يمارس بشكل واسع. عندما يأخذ المخرج دور الكاتب، يقع الكاتب مباشرة فى أزمة هوية. وأنا على الأرجح فى وضع مستقيم. فى الفيلم السينمائى تكون المهام مقسمة بشكل أكثر وضوحًا. بدون النص السينمائى لا يوجد مال، وبدون المال ليس هناك فيلم. يكون ذلك فى الغالب، على أية حال.

إذا كنت محظوظًا، يتجه المخرج إلى ما يكتب فى السيناريو، ما هو فى المسرح أعتقد أن ذلك يحدث نادرًا.

شتاينفاكس:

يضاف إلى بداياتك: قد جئت إلى الدراما بشكل غير مباشر، ولكن المسرح فأنت عنده، عندما ينظر إلى سيرتك الذاتية، وعلى ما يبدو ومنذ فترة طويلة تهتمين بدراسة المنظر المسرحى والفنون المسرحية وبالطبع فى نهاية المطاف بالكتابة المسرحية.

ما الذى يلقى اهتمامك فى ميديا المسرح؟

هـــــاوك:

أعتقد أن المسرح ليس ميديا. وهذا هو السبب الذى أزعجنى كثيرًا، لأنه ليس مجرد ميديا، ولكن لأنه يعيش الحدث بشكل مباشر، يمكن للمرء أن يعيشه. لأنه يمثل حالة استثنائية من ناحية، ومن ناحية أخرى هو أيضًا حالة حقيقية قريبة من الحياة. ولأننى كمشاهدة مسرح أفعل ذلك، فى أى مكان أجلس وأرى شيئًا أشاهده.

يذهب المرء إذن إلى غرفة مغلقة، وهناك يجد فى الغالب شيئًا ما، مما يفعله الناس بشكل حقيقى. هذا وقد يحدث فى الواقع. بمعنى التأمل من ناحية والمشاركة النشطة من ناحية أخرى.

وهذا أمر جيد فى المسرح.

شتاينفاكس:

بعد فترة وجيزة أثناء دراستك للمنظر المسرحى فى تورونتو/ كندا،

بدأت دراسة علم المسرح بجامعة ليبتسج. هل كان واضحًا بالفعل فى ذلك الوقت أنك لا تستطيعين العمل فى صناعة المسرح، ولكن كنت على جانب المتلقى؟ أو لماذا لم تفكرى في دراسة الإخراج أو التمثيل؟

هـــــــــاوك:

بصراحة، أنا لم أفكر فى ذلك الوقت، عما إذا كنت أستطيع فعل ذلك. كنت أعتقد أن هذا المجال ما يزال مغلقًا بالنسبة لى. لقد كان الأمر صعبًا بشكل جنونى، إمكانية الدخول إلى هذا العالم، هذا ولدى القليل من التجارب فيما يتعلق بالمسرح. فأنا قادمة من قرية فى مقاطعة بادن - فيرتمبرج. وفى تلك المنطقة كانت هناك فقط عروض مسرحية مستضافة من مسرح المدينة بالإضافة إلى مسرح المدرسة. لذلك فأنا لم أنشأ عن كثب من المسرح. أردت دراسة علم المسرح لأنه هو طريقى للوصول إلى المسرح، ولكننى أدركت لاحقًا أن الأمر ليس كذلك للوصول لما يهمنى.

شاركت مع مجموعة للأداء المسرحى وقمت بالإخراج المسرحى بنفسى. كان الأداء بالكامل من أفراد المجموعة. كتابة النص، العرض، الغناء والرقص.

أثناء عملى مع المجموعة، تيقنت أن علىّ أن أدرس "الكتابة المسرحية"، وبالفعل حصلت على التسجيل للدراسة فى هذا التخصص.

شتاينفاكس:

إذن لم تكتبي أعمالاً مسرحية من قبل؟ ولا أشكالاً أخرى من النص، شعرًا أونثرًا؟

هــــــاوك:

لا. كنت أعتقد دائمًا أنه سيكون أمرًا رائعًا ، عندما أستطع ذلك، ولكن لم أحاول، اعتقادًا من أن الآخرين يمكنهم تقديم الأفضل. لقد راودتنى أحلامًا كثيرة. بالرغم من كل ذلك بدأت فى التجربة لكتابة بعض النصوص، وكان أول تعليق: "لغويًا جميلاً".

شتاينفاكس:

ما تزال هناك أعداد كُتَّاب الدراما أكثر من أعداد الكاتبات النسوة. كيف كان الأمر فى فترة دراستك؟ هل كانت العلاقة بين الرجل والمرأة متساوية؟

هــــــاوك:

أثناء فترة دراستى كان الأمر هكذا، أن النساء كان عددهن أكبر. وفى إحدى السنوات اختلف الوضع. وحقيقة لا أعرف، عما إذا كان هناك أحد، يستطيع أن يستنتج وجود اتجاه هناك.

الاختيار لهذه الدراسة يتوقف على كيفية العمل. فالاختيار يقع فقط على ١٥ أو ٢٠ طالبًا من الأعداد المتقدمة والبالغة حوالى

١٥٠مرشحًا. وكان الاختيار له معايير معينة، يتم القبول على اساسها، مثل أسلوب الكتابة وغير ذلك.

شتاينفاكس:

هل رأيت زملاءك الطلاب لديهم اختلافات بين الجنسين فى تفضيل بعض الموضوعات، أو فى أسلوب الكتابة؟

هـــــاوك:

أعتقد أن ذلك له علاقة قليلة فيما يتعلق بموضوع الجنسين عما هو عليه من حيث التجربة، حيث رحابة الصدر والفكر الواسع، التى يمتلكها المرء.

انطباعى هو أن العديد ، الذين كانوا فى سن الشباب عند بداية دراساتهم الجامعية، كان يتناولون فى المقام الأول القضايا الشخصية التى تهمهم، حيث التساؤلات حول الهوية الذاتية، والحب ومشاكل العلاقات فيما بينهم. يمكن القول أيضًا "الانفعال المجرد" أو موضوعات الشباب. لم أستطع القول إن المرأة تكتب هكذا والرجل يكتب هكذا.

شتاينفاكس:

وما هو الوضع فى ممارسة المسرح؟ هل يلعب رأيك فى ذلك دورًا، فيما إذا كان كاتب الدراما رجلاً أو امرأة؟ هل يعد ذلك إيجابيًا أو سلبيًا؟ وهل انتابك شعور فى وقت ما أنك ضمن "حصة النساء" فى حصولهن على العمل بالمسرح ؟ أو أن ذلك كان مشروعًا لجعل القضايا الخاصة بك أنثوية؟

هـــــــاوك:

لا. لقد دُعيت فى مرة ما إلى دولة شيلى، حيث إن معهد جوته هناك قد أعد مهرجانًا للدراما الأوروبية المعاصرة. دار هناك أيضًا نقاش حول موضوع كاتبات الدراما المعاصرات فى أوروبا. كان ضمن المدعوين أيضًا "تيريزا فالسر Theresia Walser" وكاتبة أسبانية وأخرى فرنسية، وفى هذه المناقشة كان تناول وقراءة مشاهد مسرحية للكاتبة "آنيا هيلينج Anja Hilling".

فى هذه المناقشة لم أستطع إعطاء إجابة على سؤال، ما هو الجانب الأنثوى فى أعمالى المسرحية أو لماذا يظهر هناك المزيد من كاتبات الدراما فى أوروبا. أنا أريد بالطبع أن يحكم على العمل المسرحى من حيث الجودة وليس لكونى امرأة أولاً.

وحتى الآن لدى انطباع بأن هذا هو لسان الحال. على الأقل أقول ذلك، إن أعمالى مثيرة للاهتمام ولكن ليست لكونى امرأة.

ليس لدى الرغبة فى البحث عن قضايا نسوية محددة ولكن بعد عرض العمل المسرحى "كرة الطاولة"، تحدث مع منتجين، عما إذا كانت لدى الرغبة فى كتابة أعمال كوميدية رومانسية. تحت شعار: لدينا امرأة شابة ذات موهبة من برلين، مثالية لقصة حب جميلة، وشىء من هذا القبيل.

ولقد وجدت أنه من المضحك أن توجد مثل هذه الأنماط.

بعد اللقاء الأول اتضح لنا على الفور، أننا لا نريد عملاً كوميديا رومانسية. وإنما كوميديا تراجيدية حول الموت. بخلاف ذلك أعمل حاليًا بكتابة فيلم سياسى فيما يتعلق بالتاريخ الألمانى الحديث.

ربما لا يهمنى البحث عن ما يسمى "قضايا المرأة" على هذا النحو. لا يسعنى إلا أن أتكلم عن نفسى، ولكن ليس لدى مهمة سهلة.

شتاينفاكس:

هل المواجهة مع جيل المؤلفات من حقبة السبعينيات والثمانينيات تلعب دورًا بالنسبة لك.

هـــــاوك:

بصراحة، لا أعرف حقًا. طبعًا لقد قرأت للأديبة "إلفريده يلينك" - فكتاباتها ممتعة للغاية. وبالطبع أضع نفسى مع دورى كامرأة فى حالة من الصراع، عندما أفكر كثيرًا فى ذلك.

وكما ذكرت ليس لدى شعور قوى على أن أعكس شخصيتى بصفتى امرأة على أعمالى المسرحية والسينمائية. على الأقل لم يكن ذلك فى المقام الأول.

وأنا أرى حسبما تربيت فى كنف أمى أن تكون المرأة على قدم المساواة مع الرجل أو ينبغى أن تكون.

شتاينفاكس:

هل أنت امرأة متحررة؟

هـــــاوك:

لقد عرفت التحرر على المستوي الثقافى. ماذا تفعل الحياة مع المرء، هل هى شىء آخر. لقد نشأت على درجة كبيرة من الوعى، أن "النساء متحررة" وحتى الآن لم يسبق لى أن عملت فى بيئة مهنية، يتميز فيها الرجل عن النساء بشكل مباشر.

وإلى مدى بعيد هناك العديد من النساء يرون أنفسهن بمثابة توابع للرجال، ولديهم من عدم الثقة فى مواجهة التحديات.

وأنا ككاتبة دراما لابد وأن يكون لدى القدرة الهائلة على التحمل من أجل البقاء فى المهنة بسبب تدنى الأجور أو حالات الإحباط التى تواجه المرأة.

شتاينفاكس:

لقد ذكرت أن الكاتبات النسوة لسن قدوة لك، هل لديك غير ذلك؟

هـــــاوك:

لدى عدد كبير جداً من مصادر الإلهام، ولكن ليس بشكل مباشر أن يكون هناك كاتب أو كاتبة يمكن أن أذكرها بأنها تشكل بشكل

أساسى إلهاما لى. إذا أردت أن تروى قصة، سواء كان فيلمًا أو مسرحية، فمن الأفضل بالنسبة لى، أن أجد نقطة انطلاق لها علاقة بما أكتبه: من أين يمكن أن أبدأ، في الاستفادة من واقع تجاربى الخاصة وما يحدث من حولى من أشياء، للاستخدام الإيجابى. ولا يجب ألا يعنى أن هناك شيئًا من الشخصية. بالنسبة لى من المهم أن أقرأ وأرى الكثير. فأنا أستمتع برؤية الفن ومشاهدة الأفلام السينمائية وقراءة الكثير من الكتب.

فى فترة الدراسة قرأت الكثير من الأعمال المسرحية. وكان هناك أيضًا الدافع وراء ذلك: "يمكننى معرفة ذلك بشكل أفضل".

شتاينفاكس:

هل قصدك، أن تكون لدينا الشجاعة بأن نكلف المسرح أكثر من وسعه؟

هــــــاوك:

إنه التحدى . يجب أن نقول، هذا عمل مسرحى يعبر عن نفسه، يشاهد الآن، ماذا يمكن أن يقدمه. أريد أن أشارك فى ذلك، فى خلق حدث على خشبة المسرح، لذا أهتم برعاية النص. أعتقد أن خشبة المسرح تشارك معى وأفكر فى الكتابة، ماذا يمكن أن يفعل المخرج مع النص الذى أقدمه . وهناك يبدو بالطبع مثبطًا ، عندما أشعر بأن المخرج لا يرغب فى ذلك، فى أن أشاركه التفكير.

لذا ينبغى أن أفهم أن الكاتب يجعل نفسه مستقلاً عن صناعة المسرح، بحيث يمكن تمرير المزيد من مسافة الاحتكاك. وهنا أوضح أن المشكلة لا تكمن فقط مع الكاتب. لقد رأيت العديد من العروض التى كان لدى الشعور بأن أحدهم قد كتب شيئًا نرجسيًا وأن الآخر لم يفهم ذلك ويكون العرض مملاً على خشبة المسرح.

لذا توجيهى منذ البداية على استخدام الفرص على خشبة المسرح بكل امكانياتها. سواء كان العمل المسرحى يتكون من حوار أو أوصاف لمشاهد مسرحية، ولكن يبقى الأمر للمؤلف.

شتاينفاكس:

يجب أن أشير مرة أخرى للحركة النسوية: فى عملك المسرحى "الكلب يأكل الحشائش" استخدام تعبير "ما بعد النسوية"، بشكل مُفعم بالسخرية من شخصية ذكورية. هل تعبير "ما بعد التسوية" بالنسبة لك ذو صلة وإذا كان الأمر كذلك، ففى أى تصور يكون؟

هـــــاوك:

ما المقصود بتعبير "ما بعد النسوية" فى الأساس؟ من الصعب أن نقول. كما هو الحال دائمًا مع مثل هذه المفاهيم، فهى دقيقة للغاية وشديدة التنوع. أعتقد أننى نسبيًا غير سياسية عندما يتعلق بالأمر بذلك، لأننى أعتبر نفسى امرأة متحررة. لم يسبق لى على الإطلاق أن شعرت بأن هناك تمييزًا ضد الرجل، وأحيانًا فى المقدمة، لأننى

أعرف سلسلة كاملة من الذكور والإناث قد تستخدم آليات مختلفة ويمكن أن تنزلق إلى نماذج مختلفة إذا لزم الأمر.

بوجه عام أقول وفق ما أفهم تحت مصطلح "ما بعد النسوية" إنه مسار معين لتقرير المصير للمرأة.

أعتقد أن من بين نساء جيلى الشعور والحاجة إلى المساواة ويجب الكفاح من أجلها. لابد من التوعية النسوية الصامتة، حيث أن هناك حظرًا من الهبوط إلى القدوة. ومع ذلك أود أن أضيف نفسى باعتباره المبدأ الأساسى، ولا بد من الدعوة للمساواة مع الزملاء من الرجال.

شتاينفاكس:

فى العمل المسرحى "السماء الصافية" أعتقد أن الزوجين فى هذا العمل يحملون سلوكًا تقليديًا. هل أنت على علم بذلك فى الكتابة أم أن ذلك قد وجد بشكل عادى؟

هـــــاوك:

فى العمل المسرحى "السماء الصافية" قد قوضت إلى حد كبير مسائلة الفرق بين الجنسين. وفى الوقت نفسه يعبر عن ذلك الشخصيات أثناء الكتابة، رجالاً ونساء. إنها عملية هامة فى العمل.

المسألة هى أنه إلى أى مدى تكون الواقعية ضرورية. ربما يكون المثال على ذلك شخصيات المرأة فى العمل المسرحى "كرة الطاولة".

لدى الكثير من الواقعية يمكن أن تخلق دراماتيكية - من الصورة النمطية الفعلية لدور المرأة، التى تأتى من جيل النساء اللاتى أرهقن أرواحهن بالرغم من النهج النسوى فى الحياة الأسرية.

وهنا يطرح السؤال، إلى أى مدى يمكن تطوير الشخصية كبطلة، بمعنى "نموذج للعمل role model". أو بالأحرى أن أصور واقعية، حتى أشير إلى ذلك، أن فى الواقع يمكن أن يكون هناك مثل هذا الشكل.

هناك فى العمل المسرحى "كرة الطاولة" مزيج من كل ذلك. وأعتقد أن هذا قرار فنى، كما يريد المرء أن يحكى قصة ما : عليه أن يتمثل الحقيقة فى المقام الأول، أو إذا كان يريد أن يحكي قصة بطولية ينبغى أن تكون الشخصية نموذجا يحتذى به.

شتاينفاكس:

هل لديك أسلوب فى الكتابة، إن لم يكن نسويًا، بأن يوصف بأنه ما بعد الحداثة أو ما بعد الدرامية؟

هـــــاوك:

أسلوبى فى الكتابة لن يكون نسويًا، ولكن أيضًا ليس ذكوريًا.

بالتأكيد كامرأة أعكس صور المرأة بشكل ما، الذى قد لا يفعله بعض الزملاء من الكتاب. سواء كنت أصف أسلوبى فى الكتابة بأنها تمثل الكتابة فى ما بعد الدرامية؟ فأنا متأثرة بشدة بمسرح ما بعد الدرامية. لقد بدأت فى كتابة أعمال مسرحية لما يسمى بمسرح ما بعد الدرامية، الذى لم ينتشر بعد فى العديد من مسارح المدن.

ولكن ماذا يعنى بمسرح ما بعد الدرامية؟

فى مجموعة الأداء المسرحى أثناء فترة الدراسة قلنا: يجب علينا تنحية كل المتطلبات السابقة للمسرح جانبًا، باستثناء حقيقة أننا نشاهد من جمهور يجلس أمامنا ويشاهد أداءنا. فى الواقع إننا نستخدم المواد المسرحية مثل: الجسد، النص، الصوت، الزى المسرحى، ماكينة الضباب، الدعائم وغير ذلك، ولكن تستخدمها بشكل مختلف تمامًا. قد يستخدم هذا التعبير ولكن في سياق غير درامى. قد تكون بعض العروض سيئة، ولكن الفكرة كانت جديرة بالاهتمام.

إننى أعتقد أن أزمة الهوية فى المسرح تتجلى فى محاولة يائسة للعمل مع كل وظيفة من المواد الدرامية في محاولة لإعادة اكتشاف المسرح.

شتاينفاكس:

"أنكا رودر" تذكر في كتابها المنشور تحت عنوان "كاتبات الدراما.

التحديات التى تواجه المسرح"، بأننا نحن النساء "فرصة لحرية الرؤية والإدراك" والرؤية الواضحة التى تنظر من خلال الصور القديمة، للكشف عن قدرته وعن الجمود، ووضع الطبقات بشكل حُر". يرجع ذلك إلى حقيقة أننا منذ وقت طويل مبعدين عن السلطة والتاريخ. هل تعتقدين أن ذلك اقتباس دقيق؟ وهل يمثل ذلك بالنسبة لك ولأعمالك صياغة جيدة؟

هـــــــاوك:

أنا أعرف على أى حال، ما هو المقصود. فأنا لدى ثقافة تحليلية مع صديقاتى، مهيمنة إلى حدٍ كبير. أعنى بذلك، أننى أعكس الكثير وفى كثير من الأحيان الكلام مع صديقاتى حول هذا الموضوع، وعلينا أن نفكر سويًا. فنحن نحاول أن نفهم الأمور، عندما نناقشها. وهذا هو جزء من الاقتباس، الذى أستطيع أن أؤكده. ولكن فى الواقع لدى الشعور بأنهم قد هربو من هيكلية السلطة الملموسة.

شتاينفاكس:

الأطروحة هى أن النساء لم يكن قادرات على الإطلاق المشاركة فى السلطة. لم يكن هناك منذ فترة طويلة أى بطلات أو سياسيات، لأن النساء كن مستبعدات من المشاركة الاجتماعية وبالتالى من التاريخ، قبل فترة الخمسينيات.

هل نحن قد أفسدن إلى حد ما، لأننا جزء من النظام، ولدينا من خلال ذلك نظرة واضحة أو بالأحرى أكثر انتقادًا؟ أو كما تقولين: أكثر اتسامًا بالطابع التحليلى؟

هــــــــاوك:

أنا لا أعرف ذلك. إننى أجد هنـاك صعوبة فى تقديم تصـريحات عامة هكذا. أنا مقتنعة بأننا نحتاج إلى رؤية تحليلية من الخارج من أجل فهم أفضل للأشياء. فإنه يأخذ مسافة معينة فى الواقع من أجل فهم الأمور على المستوى الفكرى، والقدرة على التجريد. وعلى أية حال فأنا لا أعترض على مثل هذه الحجة.

شتاينفاكس:

على الرغم من التحفظات التى لديك فيما يتعلق بالتعبيرات العامة: هل مستقبل المسرح أنثوى؟وإذا كان الأمر كذلك، ماذا يعنى ذلك فى رأيك بالنسبة للمسـرح، سواء كان فنيًا أو اجتماعيًا؟

هــــــــاوك:

أستطيع أن أتخيل أن النساء فى المسرح سيكن لديهن المزيد من القول، طالما تتميز بالحدة حتى لا يقفن فى الطريق.

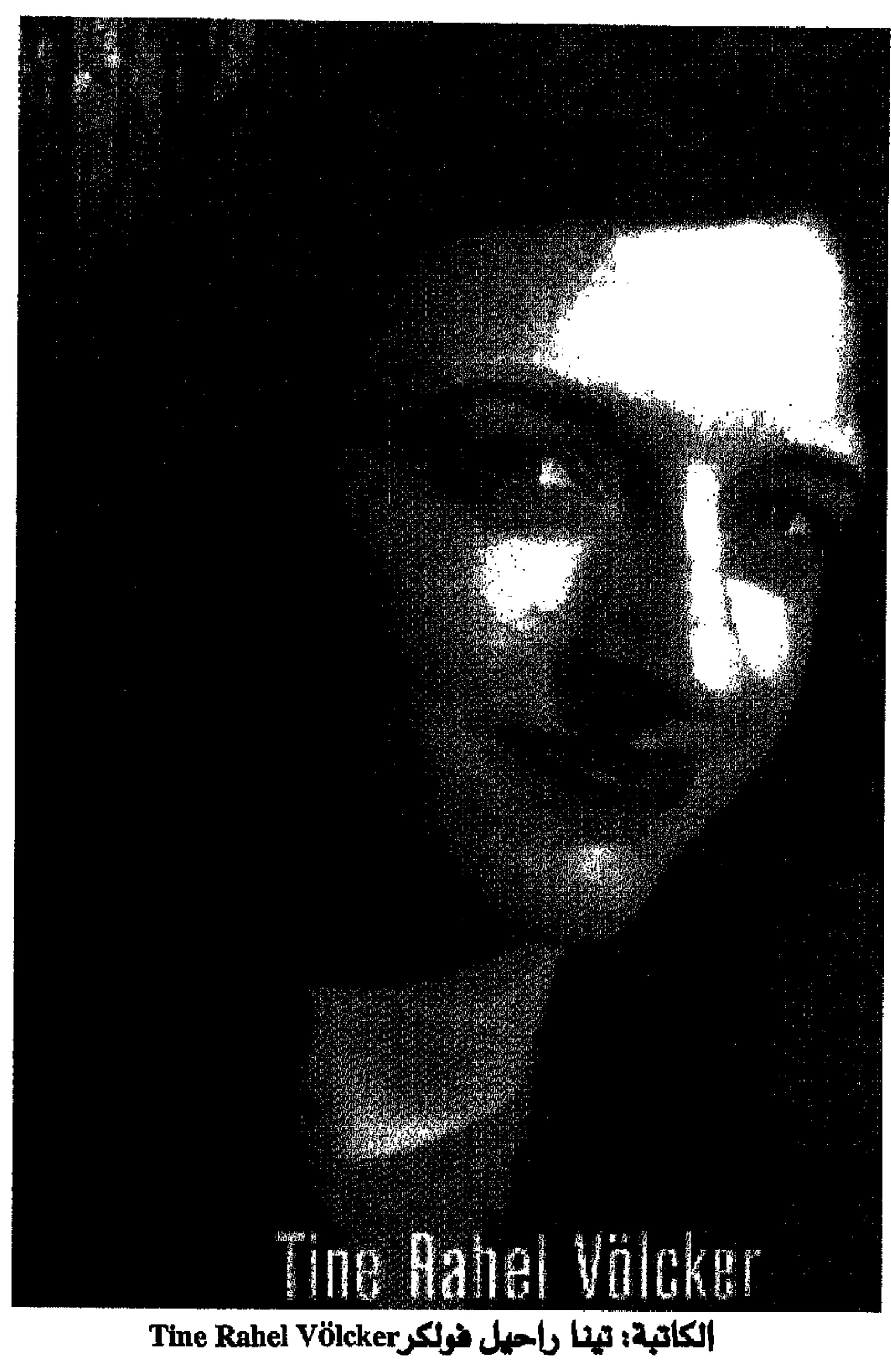
ماذا يمكن أن يعنى ذلك بالنسبة للمسرح، لا يسع المرء إلا التكهن بذلك. بغض النظر عن مسألة الجنسين، أرى أن المسرح يعانى من مشكلة أساسية، ألا وهى أنه قد تراجع ذاتيًا. فعالم المسرح لم يسمى هكذا بدون شىء. إنه كون في حد ذاته، الذى يفقد أهميته المجتمعية بشكل كبير، والذى يتعلق فى رأى بالهياكل المنغلقة، والتى من الصعوبة بالكاد كسرها. وهذا غالبًا ما تستمر من قبل الرجال.

عندما يشير المرء إلى نظرية "أنكه رودر"، نجدها صحيحة، حتى إن هياكل السلطة يمكن كسرها من قبل النساء بشكل أساسى، لأن لديهن بُعدًا لذلك، وأنا آمل أن أستطيع تأكيد ذلك أيضًا.

المسرح ربما من شأنه أن يكون راديكاليًا، ونقده ذاتيًا، ومع ذلك يجب خلق أهمية جديدة بالنسبة له.

ربما يكون ذلك تخمينًا، ولكن أيضًا أملاً. وأود هنا أن لا أجزم، أن ذلك ممكنًا، حيث اكتساب النساء مزيدًا من النفوذ. بالنسبة لرأى، أن ذلك يحتاج إلى مزيد من التفكير دون جنس محدد. إننا نريد مسرحًا جديدًا بشكل مختلف. ولابد أن يتوقف المسرح عن افتراس نفسه، ومن ثم يسبعد من جديد.

(أجرى هذا الحوار مع "مايكه هاوك" بتاريخ ٢٠٠٨/١/٢٦)



الكاتبة: تينا راحيل فولكرTine Rahel Völcker

كاتبة الدراما: تينا راحيل فولكر Tine Rahel Völcker(1)

الآن ومتى يكون فيل أبيض

القوى النابذة للواقع فى أعمال "تينا راحيل فولكر"

والثورة النسائية على خشبة المسرح

تقديم: إيرينه بازينجر Irene Bazinger

العالم فى إطار العلاقات

فى بداية الثلاثينيات من القرن الماضى كان هناك مهندس معماري شاب، تمزقه المعارضة بين الحلم والواقع العملى، بين المثالية والحياة اليومية.

إنه يبحث عن إجراء حوار مع صديقته "يوهنا Johanna"، طالبة التاريخ. لكنها لا تهتم بذلك، كما يتحدث ببلاغة عن حل وسط، وهو على استعداد لاتخاذ الآن

---

(١) تينا راحيل فولكر Tine Rahel Völcker ولدت عام ١٩٧٩ بمدينة برلين. بعد إتمام المرحلة الثانوية التحقت بجامعة الفنون ببرلين لدراسة تخصص "الكتابة المسرحية" في الفترة من ٢٠٠٠ حتى ٢٠٠٤. أول قراءة مسرحية لها كانت فى إطار مسرح العروض الأولية على خشبة مسرح الدوله بمدينة دريسدن، وذلك فى عامى ٢٠٠١ و ٢٠٠٢. فى موسم العروض المسرحية ٢٠٠٥/٢٠٠٦ عملت ككاتبة دراما للمسرح الوطنى بمدينة مانهايم، وألفت منذ عام ٢٠٠٧ عملين مسرحيين بتكليف من مسرح المدينة بسكسونيا الشمالية. فى عام ٢٠٠٩ عملت "فولكر" بالتعاون مع "نورا شلوكر Nora Schlocker"، المخرجة بمسرح فايمر الوطنى، فى مشروع حول التأليف والإخراج وذلك لإخراج عملين مسرحيين حول الروح الألمانية.

كتبت العديد من الأعمال المسرحية، وحصلت أيضًا على جوائز عديدة منها جائزة من مؤسسة دريسدن عام ٢٠٠٢.

- الأفضل تصميم مبنى قبيح خير من لا شىء - إنها تختفى تمامًا تحت بطانية مع سد أذنيها. "يا رجل!" ينادى هناك بعد عدة بدايات خاطئة، مازالوا يتحدثون مع بعضهما البعض : "إبق إذن فى عالمك!" كما في العمل المسرحى "كهف فى مدخل المدينة فى بلد يعانى من النازيين والأشجار تشير "تينا راحيل" أيضًا فى أعمال مسرحية أخرى إلى شخصيات تتصرف وتعمل، كثر ذلك أو قل، والتى تعيش فى عوالم مختلفة والتى تخرج منها أحيانًا وأحيانا لا تخرج، إنها منعزلة على نفسها ذات أغشية رقيقة وليس من السهل القضاء عليها، حيث إنها تتجول فى الخارج فى الطبيعة، فى المزارع المهجورة وبعيدة عن الإسكان - الأماكن الغريبة تكون بمثابة صورة مرآة كانعكاس لأشخاص غريبة. فى حين أن هناك دائمًا نقاط انطلاق، للتعرف على الحدث المتنقل على أرض الواقع وليس ارتباط خيالى يترك لأن يذبل، ولكن أبعد من ذلك تقع الغرف غير المختبرة مثل قوة ثقيلة من خلال مخلوقات معزولة بلغتها الخاصة.

ليست حدائق لإشباع الرغبات، ولكنها منطقة معزولة من الأصل، والتى يمكن بوجه عام فصلها، للتحدث مع "رينر ماريا ريلكه"، "إذن ومتى يمكن أن يظهر فيل أبيض، دون أن يؤثر ذلك على السكان المحليين.

صناعة التاريخ

مبنى الألواح بألمانيا الشرقية DDR ليس له سمة جيدة رقيقة، سقوط الجدران النحيفة. والنتيجة بالتحديد من الاحتمال الإنسانى، يجد المهندس المعماري "هولم Holm"، أن فى مثل هذه المبانى يجب بذل الجهد، حتى يمكن التعايش معًا.

لقد وضع "هولم" نظرياته حول السكن الاجتماعى للتنفيذ على أرض الواقع. انتقل مع صديقته "يوهنا" إلى واحدٍ من الأكواخ بألمانيا الشرقية، معظم قاطنيها من العاطلين عن العمل، مدمنين للخمر وينتمون إلى مجموعات النازيين الجدد. ولكن ما يزال كل شىء فى هذه البيئة يظهر كما يجب أن يكون.

هناك الأبنية الخرسانية قد تكون جميلة، معرية عن بداية التفكك، تعنى أو تعبر عن الماضى الحاضر أو المستقبل. من هذا المنطلق يبدو الأمر بسيطًا كما فى عمل "فولكر" المسرحى "مغارة المدنية فى بلد بها نازيين وغابات"، والتى تعد دراما ذات شخصيات قوية وبدون أيديولوجية تنظيمية. بدلاً من ذلك تصف لمسة من السوريالية السحرية الخليط من الأحلام المتزايدة عند الشباب وكذلك الانهيار الشرقى وسير مزدهرة وطبيعية تتسم بالقفول.

بسهولة ويسر تترك "فولكر" للقارىء الإحساس بالجوانب البلاغية فى العمل المسرحى ونمو الشوق، دون أن تندد الشخصيات بمراوغاتها. فهى غريبة ، لكنها صادقة وذات خصوصية، دون أن تفكر فى حصر نفسها. فى حيويتها ووجودها المسرحى يقتنعون بدماء مسرح جديد وعلى الرغم من كل تميز ذاتى فإنهم طواقون للعالم.

التاريخ الزمنى هنا هو الخلفية، أمامها تشكل الشخصيات هويتها، ويجب أن يعثروا على وجهات نظرهم.

إن الإعداد الُحر لسيرة الوزير السابق والعمدة السابق لمدينة برلين "هينرس ألبرتس Heinrich Albertz" (١٩١٥ - ١٩٩٣)، لاتبين "تينا راحيل فولكر" ذلك باعتبارها دراما دقيقة، لكن باعتبارها عملاً تعيميًا حساسًا حول التدخل التفجيرى من القوة والأخلاق.

فى أربعة مشاهد مسرحية وخاتمة تتصفح واحدة من المؤثرات على غرار الحقائق المرسلة، والتى فيها لا تتحدث الأشخاص عن السعادة مثل الآلة الحزبية، وإنما أيضًا من خلال الجهد فى التكيف الرشيد للغة، والتى بها تفكر المؤلفة فى كتاباتها ومشاكلها واعتقادها وأخطائها.

تقدم النساء الكلمات الرئيسية والرجال يقودون الكلمة الكبيرة: أيضًا تعكس من خلالها حقيقة للجمهورية الاتحادية السابقة.

كما يروى العمل المسرحى :"كلارا Clara"، إنك ترين كل ذلك بشكل خاطئ"، هكذا يقول "البرتس Albertz" لزوجته، التى تذكره بالنوايا الطيبة والاعتقاد المقدس، الذى لم يعد يأخذه فى الاعتبار: "اذهبى من فضلك . لابد لى من التفكير".

لقد قرر "البرتس" الدعوة لقرار سياسى مع الكتلة الشرقية، وبعد وقت قصير من قتل الطالب "بينو Benno" على يد الشرطى "كارل - هاينز كوراس". وكما نعلم اليوم بأنهم متعاونون غير رسميين مع جهاز المخابرات Stasi يندرج فى هذه الشبكة يوتوبيا اجتماعية من الإيمان بالرب والرفقاء الرجال.

حيثما كان ليس فى أى مكان

هل تعرف الأرض التى يزهر فيها شجر الليمون؟ ربما لم يعد هناك منذ أمد بعيد. عندما يخرج ذلك من الكتب إلى الأرض، يزهر - يوجه الشكر للأديب "أنطون تشيخوف" - فى الواقع الربيع بشكل متزايد".

فى العمل المسرحى لـ "فولكر" تحت عنوان : "البادية Die Steppe" ليس فقط لاجئيى المدنية مختلين عقليًا، ولكن أيضًا السكان المحليين. ليس بعيدًا عن مدينة

رئيسه وفى مكان منعزل يقع مبنى مزرعة وبجانبه بيت ريفى صغير. ترمي "ميريا Mirja" كل شيد بالمتجر لزوجها المعاق جسديًا، إنها دائمًا في حالة سكر مما يصعب عليها العمل.

بجانب المتجر مكان مجدد وملحق به حمام سباحة يستخدمه الكاتب "بال" كواحة له للاستجمام والكتابة والتفكير بشكل خلاق. ولكن بطبيعة الحال لا تنجح العودة إلى عزلة ووحدة الريف: فى تلك الأثناء يظهر الصديق الوحيد، مكتئبًا وخائفًا، ومنغمسًا حتى أذنيه فى صعوبات جمة.

أُم شابة، تركت زوجها وصغيرها، تحاول أن تجد ذاتها - على الأقل لبعض الوقت - فى العمل فى المزرعة.

الكل اختلط مع بعضه البعض، كل واحد مع الآخر. "تينا راحيل فولكر" تحرك بشكل متكرر الترتيب التجريبى، دون أن تؤثر شخصياتها بشكل مبالغ فيه أو غير جدير بالثقة. إنهم ما يزالون أجسادًا غريبة منعزلة في حقل قوة ديناميكية، التى تنجذب دائمًا لبعضها البعض على الرغم من نزاعات الرفض الصريح، دون الحاجة إلى الوصول إلى اللجوء.

البادية، التى ضلت طريقها فيها، على حدٍ سواء يُعد موضوعًا داخليًا وكذلك تصورة للمجتمع اليابس والجاف - دون عاطفة عفوية.

الامتثال للشعب والطبيعة، للعالم الداخلى والخارجى يقدم نفسه على الرغم من الموضوعية الصريحة والمنطقية، ما تعبر عنه الحوارات والشخصيات.

أيضًا في العمل المسرحى Eisvöegel" تأتى الطبيعة كمكان للموضوع بمثابة الدور الحاسم: فى مكان ما في الغابة يقيم المؤلف السينمائي "كارل Karl"، عمره أربعين عامًا، متزوج ولا ينجب. فجأة فى فصل الشتاء يقابل الفتاة "جوزى Josi" على شاطىء البحر، التى يمكن أن تكون بمثابة إبنة له ولا يعرف عنها الكثير، إلا أنها قد تكون ربما تائهة وتقدم على الانتحار. يأخذها إلى المنزل، إلى زوجته. وكما كان متوقعًا لم تبق "جوزى" ليلة واحدة ، بل ظلت هناك ولم تذهب بعيدًا. إنها ترغب دائمًا فى التحديات الجديدة وتفضل المجالات الإنسانية.

مع الذوق والطموح لم تعمل على إزعاج العلاقة الزوجية، ولكنها تكتشف بعض حالات الضعف الروتينية. فلابد من التوازن العاطفى بينهما. نجد في الحوارات الجُمل قصيرة وهشة.

يظهر ذكاء "فولكر" فى النص، الخوف والرعب من خلال التهديد الذى يحل من الخارج لم ينته، والزوجين لا يستطيعان من خلال الحقن تحت الجلد الخروج ويجبران على البقاء فى مواجهة دائمة مع واقع القمع.

الواحد والآخر.

كالمنظار من أشكال ظاهرة درجات مختفية من أنماط الأنوثة استطاعت "تينا راحيل فولكر" لأول مرة في عام ٢٠٠٥ بمدينة مانهايم تقديم العرض الأول للعمل المسرحى "تقول شارلوت : طيران Charlotte Sagt: Fliegen" الشخصية الرئيسية فى العمل المسرحى ليس لديها نية الإذعان للحقيقة واللوائح، المؤلفة لم تكتب الدراما التى تروى. تشتغل مع امرأة. وستة رجال، والجميع ينتهون إلى محطات معنونة - مكاتب، مستشفى، مساكن. "شارلوته" الغريبة تقف وحيدة

بدون خوف فى بداية ونهاية المنحدر، وحدها، متعلقة بأفكارها - الأفضل التحطم فى العراء، لأن يتعرضوا للإذلال والمستبعدين. تحكى هذه الشخصية القليل حتى الوصول إلى أسماء مشهورة من ريمشان، مثل "لوته Lotte" ، والتى جاءت إلى خشبة المسرح فى العمل المسرحى "كبير وصغير" للكاتب "بوتو شتراوس" إلى حد كبير يسقط من العالم وسمائه الفارغة: "كل شىء بسيط جدًا" : لا يمكن العمل". ما هو إذن الشىء الآخر الحقيقى والمهم، لا يمكن أن يقبل من حيث البعد الإنسانى: سواء كان ذلك المال أو الوظيفة ووجبات الطعام والذكريات. "أنت منعش جدًا"، هكذا يقول طبيبها ومن بعده زوجها.

استهزاء المرأة القوية يمنعها زوجها قليل الوفاء لها، إذ يعتبر "نوعًا من الأسلحة النسائية"، وفوق ذلك رخيص جداً.

الفارق الرئيسى حول الرجال هو أن "شارلوته" تعانى في الواقع من الحرية الفوضوية - كحلم بالطيران.

يبين هذا العمل المسرحى الثقة بالنفس لهذه المؤلفة الشابة، سواء ما قدم من شكل درامى ممزق أوالخبرة الواقعية للعلاقة بين الجنسين.

"شارلوته" التى تحتفل فى النهاية مع نفسها، والثقة فى قوى وجودهم المستقل لبلوغهم سن الثلاثين، لاتبادل هناك شعارات نسوية، ولكن ببساطة تطلب نصيبها من كعكة العالم. ليس الأمر مُرًا ومصاحبًا لأفكار غريبة، ولكن مضحك للغاية، وغالبًا ما يكون مسليًا مقدمًا بباقة.

نشرت الكاتبة "تينا راحيل فولكر" أيضًا لأول مرة عملها المسرحى "السيدة فيفيان تطلب كوكا Frau Vivian Bestellt eine Coca" عام٢٠٠٣، وعرضت فى يوم عيد الأم من العام نفسه.

الثورة النسائية والمعاناة على خشبة المسرح

حوار مع "تينا راحيل فولكر"

إيرينه بازينجر:

متى بدأت الكتابة؟

فــولــكــر:

تقريبًا بدأت الكتابة فى عمر العشرين عامًا.

بــازيــنــجــر:

هل ترين فى نفسك أنك كاتبة فى مهدها؟

فــولــكــر:

من ناحية نعم - بخصوص الرغبة فى التجربة، والذى لا أشك فى خطر الفشل فى هذا الاتجاه. من ناحية أخرى أكتب أعمالاً مسرحية منذ عشر سنوات ولم تعد تقابلنى بعض حالات الخوف والرعب كما كان يحدث من قبل ، لأننى قد قدمت بعض التجارب فى السابق. أنا الآن أعرف أننى أستطيع الاعتماد على حقيقة أن شيئًا ما قد حدث، عندما أبدأ التفكير فى فعل شىء يهمنى. أيضًا إذا كان هناك بعض الأسابيع الصعبة وليس هناك الكثير مما أخطه على الورق، أعرف أن الوضع سيتغير لاحقًا - وليس هناك سبب للتوتر.

بـــازيـــنـجـــر:

كيف ولماذا كان اختيارك أن تكونى كاتبة دراما؟

فـــولـــكـــر:

بالنسبة لوضعى كان مهما لى دراستى في تخصصى "الكتابة المسرحية" بجامعة الفنون ببرلين. لأنه خلاف ذلك لم تكن عندى الثقة المبكرة في الكتابة للجمهور. ويعتبر ذلك شرعية للخارج، عندما يمكنك الدراسة وبالتالى تتحرك فى مجال يبدأ الشخص منه على الأقل، أن يحمل الشخص ويحميه. وأنا أعتقد أن القرار النهائي فى كتابة الأعمال المسرحية لم يقع فقط فى نفسى، ولكن أيضًاالدى الآخرين من زملائي بعد انتهاء أربع سنوات دراسية.

خلال هذا الوقت أصبحت الكتابة بالنسبة لى أكثر إدراكًا من أى وقت مضى وعلى مستوى مهم للغاية.

وكما جئت إلى هذا، فقد لعب المسرح المدرسى أيضًا دورًا فى ذلك، هناك كتبنا بعض النصوص المسرحية. وفى النهاية كان من الواضح أن يحدد المرء اتجاهه إلى التمثيل أم الكتابة المسرحية. ولقد كتبت مشروع الامتحان وأنا فى إسرائيل.

بـــازيـــنـجـــر:

هل أضفت إلى اسمك الشخصى أيضًا اسم "راحيلا Rahe" عندما كنت فى إسرائيل.

فولكر:

لا، يأتى هذا الاسم من التقاليد المسيحية البروتستانية، لأن والدىّ لديهما أيضًا أسماء إنجيلية. واسم "تينا Tine" هو اختصار "كريستينا Christine".

بازينجر:

كيف تلقى الجمهور عملك المسرحى الأول، وكيف تم الاتصال المباشر مع الناشرين؟

فولكر:

أثناء فترة الداسة يتم دعوة الناشرين للقاءات قراءة أعمال مسرحية صغيرة أو مشاهد مسرحية، ومن هنا تكون البداية فى الاحتكاك بالناشرين. فى عملى المسرحى الثالث "السيدة فيفيان تطلب كوكا"، والذى كتبته فى فترة الدراسة، كان بداية التعاون مع مسرح كيبنهوير ببرلين. بعد ستة أشهر فى وقت لاحق قدمت أول عمل مسرحى لمسرح مانهايم. وحصلت على مقدم لهذا العمل ٥٠٠ يورو.

بازينجر:

وفجأة أصبحت فى سوق العمل وزاع صيتك؟

فــولــكــر:

نعم. بعد توقف المجموعة الحرة عن العمل، كان عملى المسرحى الثانى "طائر الرفراف" سائر على الطريقة التقليدية إلى الناشر، ثم على خشبة المسرح. وكان ذلك تبادلاً مباشراً مع الجمهور، الذى يهمنى فى العمل. عندما يقدم العمل المسرحى للناشر، يعرضه بالتالى على المسارح والمخرجين لمدى إمكانية عرضه على خشبة المسرح.

بـازيــنـجـر:

هل تستطيعين أن تتخيلى أن تكتبى أعمالك المسرحية بدون الاتصال بالمسارح وصناع المسرح؟

فــولــكــر:

لا أعتقد ذلك - حينئذ أحاول كتابة الشعر. الاتصال عندى مهم جداً وهذا يؤدى إلى المتعة فى الكتابة، مع بعض الاستثناءات البسيطة بالطبع. وهذا الأمر حقًا حاسم في الكيفية التى يمكن أن يعرض بها النص المسرحى، وفقًا للطريقة التى يوحى بها.

يمكن أيضًا أن تتطور أشياء فى حالة وجود العمل فى البروفات على خشبة المسرح، والتى لم أصل لها أثناء وضع النص. فأنا أعارض المفاهيم القديمة حول ما يسمى بالعبقرية، وضد فكرة الكاتب الذى يكتب كل شيء بنفسه فالتبادل يعزز الوعى والتفكير حول ما تقوم به.

بـازيـنـجـر:

هل تشعرين أنك تعاملين ككاتبة بجدية؟

فـولـكـر:

نعم، منذ فترة طويلة وأنا فى هذا المجال وهناك تعامل مستمر مع الآخرين، مع اتباع نهج احترام كل منهم للآخر، حيث قد تغير الوضع منذ بداية عملى بعض الشىء . وفى اعتقادى أن الصدى يعتمد، فوق كل شىء، على العمل المسرحى المتقدم. فى بعض الأحيان تكون ردود الفعل متشددة، وإلى حد ما ليس فقط من قبل الرجال.

فى العمل المسرحى "شارلوته تقول: طيران" كانت هناك هجمات واسعة من قبل النساء، وأحيانًا تحت خط الحزام، كما كان الوضع فى ورشة العمل بمسرح بورج.

بـازيـنـجـر:

هل تشتغل الانتقادات والرفض بدلاً من الشكل والمحتوى، أو ضد شخصك؟

فـولـكـر:

معظم الانتقادات تنصب فى الغالب على المحتوى. العمل المسرحى "طائر الرفراف" ، قد واجهتنى أكبر المشاكل من أجله، كان أكثر

فعاعلية ولكن ربما لأنه يخدم صوراً محددة للجنسين. عندما أذهب إلى المسرح أرى لدى الغالبية عدم المقاومة للقوالب النمطية الشائعة. وحتى فى سياقات العمل الخاصة بها هناك وسيلة للتحدث عن ذلك فى تشكيلات فى غاية السعادة.

بازينجر:

فى أى تقاليد الكتابة ترين نفسك؟ هل هناك من الكُتَّاب من لهم أهمية خاصة بالنسبة لك، وربما شىء من هذا القبيل كنماذج لك؟

فولكر:

لقد تعرفت على معظم كُتّاب الدراما أثناء فترة دراستى بالجامعة ودائمًا تتغير عندى النماذج التي آخذها بمثابة مثل بالنسبة لى. غالبًا ما يكونون ليس لهم علاقة بالمسرح. وغالبًا ما يكتبون بشكل مختلف عما أقوم به. على سبيل المثال لا الحصر "رينالد جويتز Rainald Goetz"، الذي كان مهمًا جدًا فى كتاباته سواء كانت شعر أو دراما. يضاف إليه أيضًا "توماس برنهارد Thomas Bernhard" و "الفريده يلينيك". بالنسبة لـ "فريدريش شيلر" فلقد شهدت العديد من مسرحياته، ولكن للأسف لم تشتعل بعد شرارة أعماله فى فكرى".

بازينجر:

هل تذهبين غالبًا إلى المسرح؟

فولكر:

نعم، وأعتقد أننى من الكُتَّاب المحدودين الذين يرغبون فى الذهاب إلى المسرح. أفضل الكثير من قراءة النثر، أو مشاهدة الأفلام عندما يتعلق الأمر بالتحولات البصرية.

بازينجر:

كيف يكون الوضع مع "هينر مولر Heiner Müller"، هل مازال بإمكانك فعل شيء معه؟

فولكر:

بالطبع. سواء من حيث الشكل أو من حيث التصور للعلاقة بين الجنسين. ولكننى مازلت فى بداية الطريق. بعض الأعمال المسرحية لـ "مولر" ، مثل : "ماكينة هاملت" كانت جذابة بالنسبة لى، فى حين البعض الآخر يدفعنى إلى المزيد من التحديات، وحتى فيما يتعلق بتاريخ دولة ألمانيا الشرقية.

بازنجر:

هل تقرأين كثيرًا؟

فولكر:

نعم أحيانًا، وأحيانًا لا ، عندما أتفرغ للكتابة. فى حالة البحث فى

سجل الكتب لابد لى بطبيعة الحال أن أتصفح الكثير من الكتب. من آهم المؤلفات التى تناولتها فى العام الماضى كانت مقالات نصية من الأعمال الهامة للكاتب "جوديث بلتر"، وأيضًا بعض الوثائق "SCUM" للكاتب "فاليرى سولانس.

بـازيـنـجـر:

تفضل الكاتبة الأمريكية "باتريسيا هايسميث Patricia Highsmith" منذ فترة طويلة العنصر الذكورى فى رواياتها. فهى تري آن الرجال يقومون بالأدوار النسوية بشكل أفضل، فى حين أن النساء غالبًا ما يكن سلبيات ومنفعلات "كيف يمكن تطوير شخصياتك؟

فـولـكـر:

بالطبع، إن قيام الرجل بالأدوار النسوية يكون فى بعض الأحيان أسهل، لأننى لدى وبشكل تلقائى بُعد وقائى إلى ما يقومون به. وفى الوقت نفسه، أجد أن بعض الأشياء المحددة لا يمكن مناقشتها، كما فى العمل المسرحى "شارلوته تقول : طيران" كان الأمر ممكنًا.

من الصعب بالنسبة لى أن أكتب عن النساء، فهذا يتطلب منى انفتاحًا بشكل مختلف، وشجاعة مختلفة.

لقد كتبت عملاً مسرحيًا تحت عنوان : "أجنس براون Agnes Braun"، عندما عرضت ذلك فى ورشة عمل بمسرح ماكسيم

جوركى عام ٢٠٠٨، تبين لى أثناء البروفات كيف أستخدم النص والشخصيات من الممثلين الذكور للتميز الجنسى الصارخ فى دور البطولة، وكان هذا أمرًا لا يطاق. وحتى ذلك الحين لم يكن لدى أى قوالب نمطية للجنسين بشكل خاص.

بـازيـنـجـر:

هل هناك جمالية نسوية؟ وكذلك كتابة نسوية؟

هل تؤدى مثل هذه التجارب كما وصفتيها للتو إلى رؤية مختلفة؟

فـولـكـر:

بالنسبة للكلمة "نسوى" لدى صعوبات كبيرة، لأن ذلك كما يبدو لى لأن هناك يتحرك الكثير فى الكتابة الحديثة الناشئة التى لم تكن مريحة لى.

فقد يتساءل الناس، ما هو المفهوم من معنى الجمالية النسوية، قد يسمع صوت بأن ذلك يعنى "الناعمة" أو "الحساسة". في البحث عن مصطلح "الأنوثة" أخشى أن يتطرق إلى ذهنك بسرعة الكليشيهات التى تهيمن عليها الأيديولوجية الذكورية.

مصطلح كلمة "أنوثة" يعد مشكلة بالنسبة لى - وطالما ليس هناك قدرة لغوية أخرى، فيمكن القول "غير ذكورى" حتى يكون الأمر واضحًا من أجل وضع الآراء والأيديولوجيات وكذلك الجانب البيولوجى - وليس من أجل عالم خرافى. لقد رأيت فى نفسى، أنه

فى اللحظة التى قدمت فيها هذه المشكلة، قد ولى الكثير من الأشياء. فجأة لاحظت أشياء لم أكن قد لاحظتها من قبل، ولم أرد إدراكها. وبالطبع كان لها تأثير على أعمالي. لقد حاولت دائمًا أن أدافع عن نفسى ضد باثولوجيا الشخصية النسائية، والتى تم تحديدها لمجرد أنها فى إطار معيارى - وينطبق ذلك على شخصية "جوزى" فى العمل المسرحى "طائر الرفراف؛ وكذلك شخصية "شارلوته".

يمكن اسقاط طبيعتها وسولكها إلى شىء مرضى، ولكن فوق كل شيء لديها مكونًا مدروسًا وانعكاسيًا.

ولقد شهدت بعض الانتقادات فى هذا الصدد من جانب ذكورى.

بـازيـنـجـر:

هل ظل المسرح راسخًا كنوع من رابطة ذكورية؟

فـولـكـر:

اعتقد ذلك، حتى وإن كان يؤكد نسبيًا أن المخرجين من الفتيات هن أكثر نجاحًا من المخرجين الذكور والظاهر أن مسألة الجنسين لم تعد تمثل مشكلة. وبالتالى فإنه من الصعب إجراء مناقشة حول هذا الموضوع، لأن هذه الظاهرة هى مجرد نفى. وأعتقد أن المسرح مايزال صناعة ذكورية، حتى لو جلب هناك عددًا من النساء.

بـازينـجـر:

هل لديك بعض الأعمال حبيسة الأدراج والتى لم تنجز بعد؟

فـولـكـر:

لم يعد هناك مثل ذلك منذ فترة طويلة - باستثناء العمل المسرحى "أجنسى براون".

بـازينـجـر:

كيف تجدين اللهجة السليمة وكذلك الإلقاء السليم لدى شخصياتك المسرحية؟

فـولـكـر:

أجد ذلك فى طرق مختلفة. ولكن غالبًا لا أفكر فى ذلك... إننى أسمع الناس فى الخارج أو فى الطريق، وآخذ ذلك، كما يتحدثون، ولكن هناك الكثير أيضًا يأتى من الداخل، من داخلى . فى العمل المسرحى "ألبرتس" تركت الكثير يأتى من الخارج.

بـازينـجـر:

متى تعرفين أن العمل المسرحى قد وصل إلى نهايته؟

فـــولــــكـــــر:

فى وقت مـا يـصل إلـى نـهـايته! وبـالـطـبع أواصل الـعـمل بـعـد ذلك، عندما أجد أن هنـاك حـاجة لتغيير أو إضافة شىء ما بعد أعمال البروفا، ولكن ذلك عادة ما يكون شيئًا تقنيًا.

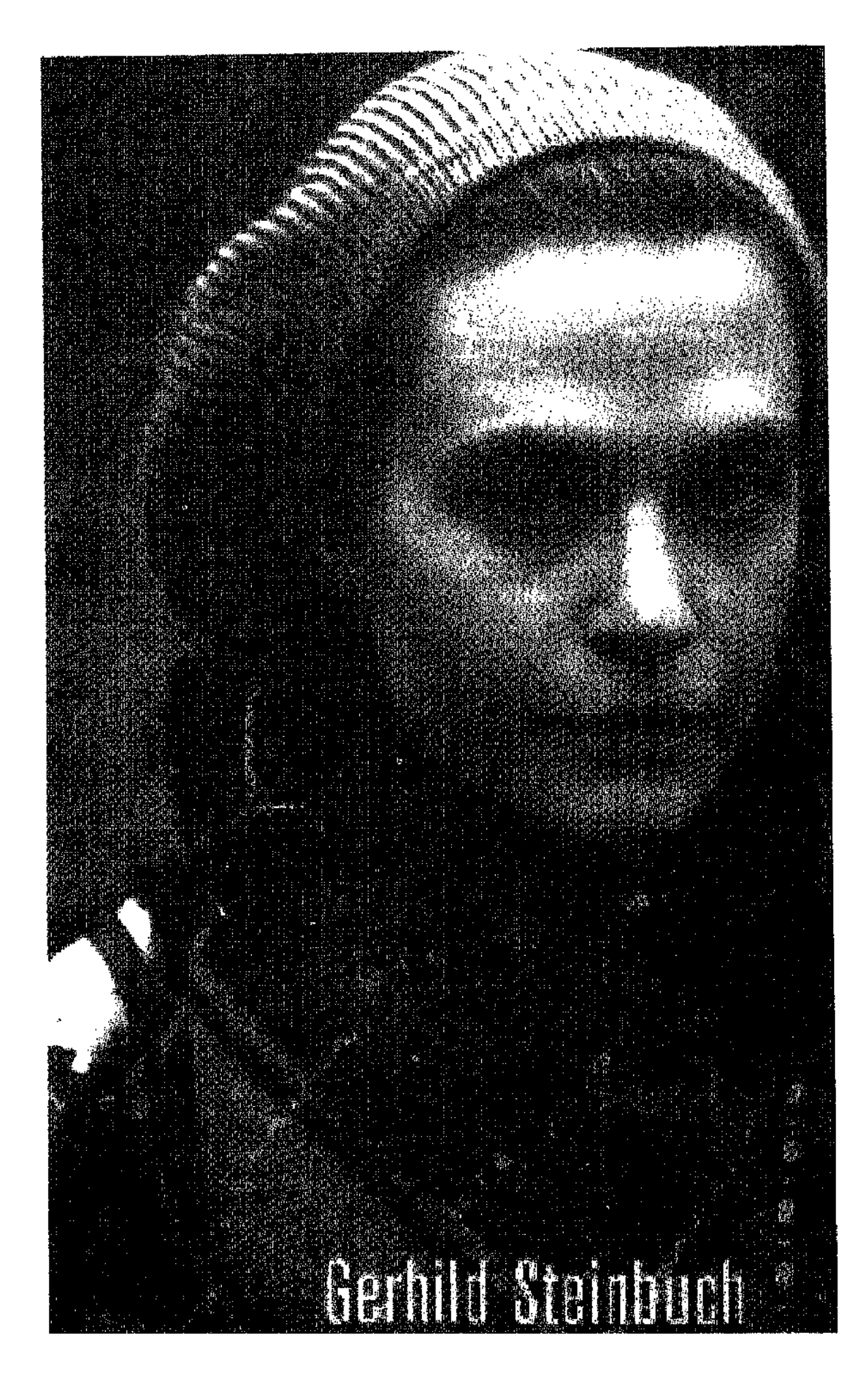
بـــازيــــنـــجـــر:

إلى أى مدى يقدم ذلك مسرحًا؟

فـــولــــكـــــر:

المسرح الحر يستمر فى العطاء بكل تـأكيد، ولـكن المسارح المدعومة كـمـا هـو الحـال فـى ألمـانيـا ربـمـا لا تـسـتـمـر طـويلاً... أنـا لا أشـعـر بالارتباط بهذه العملية، بالرغم من أننى الآن مع مجموعة فايمار، مع المخرجة "نورا شلوكر" فى فايمار، وهنـاك تـمـكنت من تحقيق جزئين من الـعـمل "الـروح الألمـانـيـة" عـام ٢٠٠٩ ، وكـان ذلك وفـقًا لشروط جيدة وكنا نفعل ما نريده.

(أجرى هذا الحوار مع "تينا راحيل فولكر" فى ٢٦ مايو ٢٠٠٩ بمدينة برلين).



كاتبة الدراما: جيرهيلد شتاينبوخ Gerhild Steinbuch

الكاتبة: جيرهيلد شتاينبوخ Gerhild Steinbuch[1]

دون مروج الزهور

بورتريه لجيرهيلد شتاينبوخ Gerhild Steinbuch

تقديم: كريسانتا دونسر Crescntia Dünsser

(١) جيرهيلد شتاينبوخ ولدت عام ١٩٨٣ بمدينة مودلينج / النمسا. بجانب دراستها للحقوق درست أيضًا أربعة فصول دراسية فى تخصص "الكتابة المسرحية" بالجمعية الثقافية التابعة لجامعة كارل – فرانس بمدينة جراتس/ النمسا. فازت "شتاينبوخ" بعدة جوائز أدبية فى تلك المرحلة. فى الفترة من ١٩٩٤ – ١٩٩٨ كانت عضوًا فى دراسة أعمال أدبية للأدباء الشباب بمدينة جراتس. وفى تلك الأثناء كانت ضمن أعضاء هيئة التحرير براديو جراتس هيلسنكى.

بعد حصولها على جائزة أحسن عمل مسرحى ببرلين عام ٢٠٠٤، على عملها الدرامى "موت الدماغ"، حصلت أيضًا على منحة دراسية بمسرح رويال كورت بلندن فى صيف العام نفسه. بالإضافة إلى الجوائز العديدة التى حصلت عليها "شتاينبوخ"، رُشحت أيضًا عام ٢٠٠٥ لجائزة "باخمان – انجبورج". فى عام ٢٠٠٧ حصلت على منحة دراسية بمدينة اشتوتجارت، وفى العام التالى حصلت على جائزة المؤلفين على عملها المسرحى "أناس فى عمر الأطفال" من مسرح مدينةماينز. فى موسم العروض المسرحية ٢٠٠٨/٢٠٠٩ أقامت المؤلفة بمدينة برلين، حيث عملها بمسرح المدينة.

بـــاول Paul:

هناك شخص ما قد خط ورسم العالم منذ وقت طويل، أن المرء لا يسقط ميتًا من الخوف لأن كل ما سبق للغاية يتخفى وراءه.

(من مقال تحت عنوان "بعد يوم سعيد" للمؤلفة بمجلة الأدب مارس٢٠٠٦)

فى لقاء المؤلفين الألمان – الفرنسيين عام ٢٠٠٨ بمسرح مدينة كرلسروه وبمسرح شتراسبورج بمنطقة إلزاس قدمت محاضرات حول الأداء المسرحي عن العمل المسرحى "أناس فى أحجام الأطفال"، والذي لم يعرض عى خشبة المسرح بعد.

كان علىّ أن أعد القراءة المسرحية. يبدو النص المسرحى بشكل ساحر ولقد فتنت فعلاً به. أثناء العمل كان الحصول على المادة الأدبية دائمًا بشكل سهل وواضح وأكثر واقعية. حقًا إنها ممتعة، تكشف عن أسرار عديدة، وحتى الممثلين كانوا مسرورين جدًا بالعمل معًا.

تتميز "جيرهيلد شتاينبورج" بإتقان فن الحذف فى الأعمال الدرامية والأدبية، حتى يتسنى للممثلين والمشاهدين على فهم ما يكفى من الابتكار فى روايتهم الخاصة. فى العرض الذى قدم الإلزاس قدمت له المؤلفة، وترجم النص للمشاهدين باللغة الفرنسية.

عقدت حلقة نقاش مع المؤلفين والمخرجين في ختام ورشة العمل بالإضافة إلى العمل المسرحى المقدم من "شتاينبوخ" قدم أيضًا نصًا مسرحيًا بشأن الجنود الأطفال، تحت عنوان "الفتات Der Krumel"، للكاتب الفرنسى "فيليب أوفورت".

فى الجلسة التى استغرقت أكثر من ساعة، كانت مشاركة المرأة فيها بنسبة ضئيلة. وعلى كل حال قد طرحنا فى هذه الجلسة سؤالاً واحداً. أجابت عليه المؤلفة "جيرهيلد شتاينبوخ" بوضوح وبشكل قاطع، أن فى رواياتها، مكان التمثيل هو الغابة، موضوع "الذنب" يعد موضوعًا مركزيًا ويعد الهجمات وما يتبعها من أعمال قمع تنشأ صراعات جديدة. وعلى الرغم من وقوع اعتداء فعلى على الأطفال والذى يذكر فى القصة، فلا يقلل ذلك من الموضوع بالإضافة إلى ذلك لا يتعلق الأمر بصفات أخلاقية فى أعمالها المسرحية، ولكن حول ظاهرة الآليات. ثم إننى أصف بعد ذلك بشكل مقتضب ، أن فى العمل المسرحى يجعلك تعتقد أنه حلمًا بشكل أكثر من أن يكون خرافة، وأن الشخصيات لا تحمل قيمًا أخلاقية وراءها، أن من الصعوبة الحصول على ذلك فى التطبيق العملى.

هناك فى المسرح ليس لدينا تقليد، لتقييم الجانى. معظم الشخصيات الواردة فى النص المسرحى، هى على حدٍ سواء، إما أن تكون بمثابة الضحايا أو الجناة، فليس هناك حدود واضحة بين الخير والشر، حتى وإن كنا نريد مواجهة الشوق الخاص اتجاه مثل هذه الحدود البسيطة. هذا الشوق يتنكر باستمرار وتعرفه "شتاينبوخ" بشكل واضح بأنه المعاصرة.

فى هذه الأمسية يتحدث الرجال على المنصة.إنهم يصفون أنفسهم، ويشرحون مواقفهم ويحددون أماكنهم. إننا نفكر، كل مع نفسه، فى إمكانيات تفاعلنا، كيف نعترف لبعضنا البعض فى وقت لاحق. هل نحن رعاع؟ صغار الاستيقاظ والذهاب؟ غير ملائم بشكل كبير. الصمت والبقاء؟ عدم الرضا، ولكن ربما.

نبقى جالسين، وتهمس لى "شتاينبوخ" بعد انتهاء الندوة بكلمة: مقارنة الزيول قد يكون هذا التعبير دقيقًا. لقد عشنا فى هذه الندوة، كيف اعتادت المرأة على التجربة. إننا لا ندافع عن أنفسنا وأن نمتطى خشبة المسرح بشكل غير نشط لكننا نعرف الآليات. كلانا أجيال مختلفة ومهن مختلفة. إننا نعمل فى مهن فنية واحدة، حيث فيها الرجال دائمًا ما يزالون يزعمون بأحقيتهم فى مساحة أكبر بالمسرح. فى هذا اللقاء للمؤلفين الألمان - الفرنسيين عام ٢٠٠٨ حصلت "شتاينبوخ" على جائزة المؤلفين. بالإضافة إلى ذلك تحصل أيضًا على جوائز ومكافأة تقريبًا سنويًا بشكل منتظم.

الأب:

"الأمان خلال اليوم: موت الدماغ وتنكيسه لشخص ما ليعبئ فيه".
(من عمل : "موت الدماغ" للكاتبة "شتاينبوخ").

سوف نلتقى مرة أخرى فى أغسطس عام ٢٠٠٨ فى فيينا. بناءً على اقتراح لـ "شتاينبوخ" فى مقهى "يلينيك"، فى مقهى "كافكا" وفى مقهى "ريتر"، وبطبيعة الحال يكون الاختيار عشوائيًا بشكل تام. تتوافق معها المقاهى، المرأة النمساوية، القادمة من مدينة مودلينج، ترى أن مدينة فيينا بالنسبة لها مؤقتة، ومنها تريد فى يوم ما الانتقال إلى برلين. فى المقاهى القديمة الهادئة والجميلة. نجلس هناك مع رائحة مترية تزكم الأنف، بينما فى الخارج يحتدم وقت الصيف. لقد لبست الثقيل فى هذا اليوم الحار، حيث إن درجات الحرارة ثابتة فى المدينة والأسفلت مشتعل على الطريق. أنها تحب الشتاء. تلفح رقبتها بشال وقبعة فوق رأسها. إنها تستريح لتغطية جسدها .فلا يرى منها سوى يديها ووجهها.

إنها تتأثر بجدية الآخرين وبشكل هادىء تتمعن فى التفكير . تحترم كل سؤال يوجه لها، وتحاول الإجابة عليه بشكل واضح. إنها تتمتع بثقة النفس، بمعناها الحرفى. لقد نجحت فى تحقيق التوازن والحفاظ على المسافة الشخصية بينها وبين الآخرين. تبدو معهم هادئة، دون التسرع فى القول. على الأقل فى هذا اللقاء.

ليس بالضرورة أن تعيش الكاتبة تجربة جريمة قتل، حتى تستطيع وصفها.

العجوز:

"أريد أن أشدها إلىّ. أضم الوجه بين يدى، أضغط عليه وأجذبه، نرى ماذا يحدث ينبعث شىء من السعادة التى تغمرنى".

(من كتابات "شتاينبوخ" : "أناس فى عمر الأطفال")

الهجوم. إنها كلمتها. وهذه أيضًا هى الجوهر الذى يربط بين جميع أعمالها المسرحية. إنها لا تقلل من المفهوم المتعلق باضطهاد الأقليات أو الحد من الجنسين، والعنف ، والاعتداء الجنسى أو لعبة القوى.

إنها تريد إظهار الآليات. فإن ذلك مهمة محددة بوضوح. فالآليات شىء مستتر.

إنها تدرس بعناية فائقة، أين تؤثر القوة بالسلب والصعوبة على الفهم. هجمات فى كل مكان، فى كل حالة وكل موقع، لا يجب أن يكون كل شىء مقصودًا على هذا النحو.

يتركز اهتمامها بشكل رئيسى على هياكل العلاقة غير المتوازنة وغير الواضحة، ولكن لعقوبات صغيرة أو غير مدركة تمامًا الهجمات دون أن يلاحظها أحد، ولكن ينبغى أن تبرهن على وجود علاقة بالسلطة. العديد من الهجمات كتبت فى ثقافتنا. المشاعر القومية كان قبولها ببساطة والتى تعد جزءًا من اللهجة الاجتماعية. لا يشاهد الكثير ذلك، حتى تخلق خللاً فى ميزان القوة. هناك اعتداءات يومية ولكن تحدث بشكل صغير ولكنها موجودة.

حيث توجد مدلولات مثيرة، يمكن للمرء أن يفعل نوعًا من الاستغلال لتحديد وجود الخلل فى الطاقة أو القوة. هنا تحدث تظاهرات يومية لإبراز القوة يتعلق الأمر بذلك دائمًا. وهناك كل النصوص للكاتبة "جيرهيلد شتاينبوخ" مشابهة لذلك، كما يلى:

هانز:

...اسمح لى من فضلك

آنا:

ولكن أن بحاجة إلى عمالة

هانز:

إن لديك المال، إذن اشترى لك قطة صغيرة

آنـــــا:

هذا شيء آخر، إنه ليس إنسانًا

صمت على خشبة المسرح

آنـــــا:

إنما دعني مرة أخرى أن أكون حاملة

هــانــز:

نعم

آنـــــا:

إنك مثير للاشمئزاز

(من العمل المسرحي "الذهاب للنوم")

البنت يجب أن تبقى صغيرة، حيث إنها بذلك تكون آمنة، طالما تبدو محمية. الحساسية، الهشاشة و "مرعى الزهور". من المفهوم أن "شتاينبوخ" ترفض ذلك، عندما تشعر وتجد هذا الوصف.

فى البحث عن مناسبة للكتابة تكون واضحة وبشكل راسخ. والديها قد ربياها على الاحترام الكبير، ولا تُرغم على أى دور للقيام به. ربما بدأ ذلك مع سن البلوغ. نعم. حيث تعرضت وقتها لسوء المعاملة.

لقد أيقنت بمحدوديتها. ربما كانت تربية كاثوليكية: أن تكون دائمًا ودودة فى تعاملاتها مع الآخرين. هناك مجموعة واحدة من المعايير الحدودية، يكون لديها وبشكل عادى، أن يكون المرء مهذبًا ولا يقول له. فهذا الأمر بالنسبة لها لا يكون جيدًا حتى إنها تحاول وضع حدود واضحة للغاية، أيضًا ولو فى خطر، لأن تشجب وبشكل عنيد.

لقد تعلمت فى وقت مبكر معرفة الحدود وبشكل واضح وآمن، وذلك بفضل والديها. فالأب يعمل فى المحاماه والأم تعمل في مجال المحافظة على الطبيعة. كل واحد منا تعرض لحالة من الاعتداء، وربما بشكل خاص الفتاة الجميلة. لقد تحدثت فى مرة ما : "ربما يكون كل تعبير عن المودة عبارة عن اعتداء". لقد قررت ألا تنتمى إلى الناس، الذين لا يستطيعون أن يقولوا "لا"، حتى وإن كانوا يتملقون. إنها تعلمت المواجهة وحماية النفس.

إنها تدرك أن لديها تجربة إيجابية للغاية من مرحلة الطفولة. ربما يمكن أن يفسر ذلك مع هذه القضية من تشكيلات القوى.

رأيها الشخصى، تقول بشكل مؤكد، أنه ليس لديها ما تخلقة فى نصوصها. ليس من المهم أن تقرأ، كيف تنظر إلى العالم. إنها لا تريد أن تعطى أى إجابة. فقط تظهر ذلك. الآليات. حتى فى اللغة. تقول أن ذلك واضحًا فى كثيرمن الأحيان. ومن دون تردد. "التجاوزات" ليست مجرد مجموعة من تشكيلات معينة. أيضًا لست فى حالات جنسية. إنها تلاحظ وتحاول أن تشخص ذلك بطريقة

ما، يتم التعرف عليها بوصفها استنساخًا. إنها تريد أن تعمم الموضوع، بمعزل عن التجارب الشخصية وتعمل على إيجاد شكل خاص بها.

ومن حيث مفاهيم الأخلاق لم تفقد شيئًا بالنسبة لها.

مـــــــاري:

العالم يسير بشكل ناعم. إننى ذاهبة

الأم:

إنه شاعرى للغاية. اجعلى منه قصيدة شعرية

(من كتابات شتاينبوخ: "بعد يوم سعيد")

إننا نجد أن لغة "جيرهيلد شتاينبوخ" من الوهمية التى لا تفقد أرضيتها. يُشم فيها رائحة الأرض، على الرغم من أنها تستطيع الطيران. اختيار الكلمات والمفردات غير محددة، ونصوصها لا تعرف البحث عن الأصالة. بل هى عبارة عن نظم لكلمات، التى تجعل من لغتها بسيطة في التعامل بها. تتمتع بالتكثيف والإيجاز. وأحيانًا تذكرنا نصوصها لـ "فيرنر شفاب" أو "ماريليوزه فليسر". إنها تخترع لغة مصطنعة لسكان الأرض، من أجل الناس البسطاء. أحيانًا تبدو لغتها أيضًا بطريقة فنية محرجة، مثل الناس الذين تصفهم.

فى كثير من الأحيان تؤثر كلماتها فى التشكيل الغنائى مثل الرقصات، التى لديها نفس الحركات والتى ما تزال مميزة. وهكذا يرى المرء الجديد، يتردد بشأن

الجمل التى تدوى بشكل عادى ، بل وترغم مرة أخرى حتى يمكن قراءتها على نحو أدق.

فى أعمالها المسرحية لا يمكن للمرء التفكير فيما بعد، المحتوى واللغة لا يمكن التنبؤ بها كما هو الحال فى الأفلام البوليسية بالتلفزيون الألمانى أو بعض الأعمال الحوارية. ليس هناك نوع ما يناسب كقالب لشخصياتها أو لأعمالها، على الرغم من أنه يواجه قوالب بشكل مستمر: الأب. الأم. البنت. العجوز. إنهم يعرفون بأنفسهم حول موضوع ما، إنه شعور ولغة مشتركة. ليست هناك صفات أو أدوار أو وظيفة أو جسد بالمفهوم المعتاد تقف فى المقدمة ويكون بداية ليس هو السلوك الذى يصف الفروق الجنسية.

يجب على المرء أن يأخذ هذه اللغة على لسانه. وفقًا للسماح. إنها تؤثر بشكل معقد، عندما يقرؤها الشخص فقط. إنها كاملة ومحكمة. عندما يتحدثها المرء ويستخدمها يتم تذوقها والشعور بها. لقد وجدت "شتاينبوخ" لغتها.

أجمل وقت للكتابة عند "شتاينبوخ" هو والوقت الذى تنمو فيه الفكرة،التى تبحث عن القرائن. إنها المتعة فى العثور على القصص. إنها قضية ممتعة. إنها تكتب الصيغة الأولى، التى تتعرف فيها على شخصياتها. يجب عليها أن تشعر بها. بعد ذلك يواصل النص على نطاق أوسع بدون الخضوع للرقابة وبشكل مكثف. إنها تكتب حتى تعرف من هم الشخصيات، وأين تريد أن تحتويهم، حسبما يمكن أن يذهب العمل. وعندما تنتهى من ذلك، تكون لديها الفكرة. إنها تنحى المسودة الأولى جانبًا ثم تبدأ فى كتابة المسودة من جديد.

إنها فى الغالب لا تنقل أى من الجمل التى تتضمنها المسودة الأولى. فقط تعمل على تنظيم العمل المكتوب. وتسجل ملاحظاتها حول الشخصيات والقصة. بعد ذلك يبدأ العمل بشكل مريح نسبيًا، ويصبح العمل مؤلمًا. فالشخصيات لديها أيضًا أفعالا معها، وتصبح واعية أثناء الكتابة، تواجه الموضوعات والمشاكل، والتى يمكن أن تعالج عند الكتابة. إن ذلك عاطفى بشكل مرهق. فلا يفعله المرء طواعية تكتب فى تدفق إيقاعى، ولهذا يتطلب جهاز كمبيوتر فكتابة خط اليد الخاصة بها من غير الممكن قرأتها بعد ذلك.

بالنظر إلى شكل النصوص نجدها إلى حدٍ كبير تُعد كاتبة دراما معاصرة تصبح منظورات السرد عندها، إذا لزم الأمر، متغيرة. الحوارات والمنولوجات أو المقاطع السردية فى النثر، وأحيانًا أجزاء من الكورال تقف جنبًا إلى جنب. بالنسبة للحوار يُعد أعلى درجة، إنه نظام صعب. هناك يعيش الحوار من خلال عمليات الحذف. أما المنولوجات فتكتبها فقط هناك فى الأماكن التى يجب أن ينطق فيها بالحذف، حيث لا يمكن التحدث بها فى الحوار.

كل عمل من أعمالها يشير إلى مفترق طرق. يمكنها أن تصف فى كل عمل مسرحى أين تقف من حيث المضمون وما هو الشىء المقبل.

آنـــــــــا:

لقد أحضرت شيئًا ما

هــــانـــز:

كما تشمين من رائحة

آنـــــــــا:

إن هذه مخبوزات حلوة. طازجة جداً

هـــانـــز:

سأظل دائمًا أفكر فى الأسرة

(من كتابات "شتاينبوخ" "الذهاب للنوم").

العائلة ما تزال نقطة الانطلاق فى أعمالها المسرحية. فالأمر واضح جدًا عند "شتاينبوخ" : مع الأسرة يعرف المرء كمؤلف شاب وهناك تحمل صراعات كبيرة فى تشكيلات صغيرة. وهذه بالتأكيد هى الأسباب، لماذا يكتب المؤلفون الشباب عن الأسرة.

جميع شخصياتها مشوهة ذهنيًا وأحيانًا جسديًا بشكل جزئى. لديهم بعض الخبرات ويرغمون على ذلك فى بعض الأحيان. إنهم يبحثون عن الهوية والوطن والأمن والحب والوفاء والدفء أو العلاج وتضميد الجراح ويتبادلون مع الآخرين أشواقهم ورغباتهم.

فى أول ثلاثة أعمال مسرحية لها "موت الدماغ"، "بعد يوم سعيد" و "الذهاب إلى النوم"، تروى "شتاينيوخ" عن الناس فى بنية الأسرة والعلاقات الزوجية. إنها تمتد فى هذا الكون ثم تخرج أكثر فأكثر وبوعى كامل من العائلة، حيث الأكثر تعقيداً. كما هو الحال فى نهجها لمضمونها الخاص فى أعمالها: "ابتعد أو ينقضى الليل".

يتعلق الزمر هنا بالقضايا الاجتماعية السياسية ذات الصلة والتعقيدات المتعلقة بمسألة الضمير.

فى العمل المسرحى "أناس فى عمر الأطفال" تعمل "شتاينبوخ" حول موضوع الذنب ويتضمن بناء العلاقات، ثم تمتد إلى قضية الاعتداء، من خلال توفير أى فرصة للتقييم المعنوى للشخصيات كل على حدة. ليس هناك إنسان فريد من نوعه. ليس هناك فقط ضحية أو جانى. ولماذا ينبغى أن يكون شخصًا ما يكتسب كل الصفات الحميدة، هل لأنه فقط لمجرد ابتعاده عما هو سيىء؟ إنها تحدد الطعم ثم تعمل على التبديل فى المسارات. إنها تلعب أيضًا بطبقات الزمن، والتسلسل الزمنى للقصة يفكك، ويقفز الوقت كما يحدث في الأحلام.

أعمالها المسرحية عبارة عن طبقات متعددة. فى واقع الحياة اليومية تكون هناك مساحة صغيرة، ولكنها جميعًا لها طابع خيالى.

شىء ما رائع، خيالى، يشبه الكابوس، به شىء من اللاوعى. فأعمالها المسرحية تتبدل لأنواع متعددة.

إن "جيرهيلد شتاينبوخ" تعرف أنها متخفية فى أعمالها، إنها تتعمد وعن وعى بذلك، أين تريد أن تكون. يظل ذلك نوعًا من التوازن بالنسبة لها. إلى أن يصل العمل للأداء المسرحى.

إلحاقا لضرر لا يحقق شيئًا

التخفى لا يحقق شيئًا

الولولة لا تحقق شيئًا

ولكن غلق الأعين والخروج للتنزه يفعل شيئًا

يفعل الجسد ذلك بشكل غريزى، حيث يأمل النجاح.

(من كتابات "شتاينبوخ" أناس فى عمر الأطفال")

تقول "دونسر" : لقد زرت مدينة ماينز فى العشرين من شهر ديسمبر عام ٢٠٠٨ لحضور افتتاحية العمل المسرحى "أناس فى عمر الأطفال".

"ميتاس فونتهايم" بصفته مديرًا للمسرح، سمح بتقديم الأداء المسرحى لأربعة أعمال مسرحية من خمسة أعمال للكاتبة "شتاينبوخ؛ وذلك على خشبة مسرح مدينة جراتس النمسا ثم مسرح مدينة ماينز/ألمانيا.

المخرجة "يوليى بفليدر Julie Pfleiderer" أخرجت لها للمرة الثالثة أحد أعمالها المسرحية.

وهكذا يمكن أن تنشأ لغة مشتركة فى العمل. وهذا يستغرق وقتًا من المهم أيضًا المحافظة على راحة البال، وهو الزمر المطلوب لكتابة النصوص المسرحية . إنها تجد السعادة من الكتابة للمسرح. إنها تتمنى أن تحصل على حريتها واستقلالها لمواصلة العمل.

أنا مؤلفة أنثى

حوار مع "جيرهيلد شتاينبوخ"

دونـــــــــر:

ماذا تفكرين فى كلمة "أنوثة"؟

شـتـايـنـبـوخ:

للأسف، إن لذلك تأثير سلبى بالنسبة لى، لأن هذا المفهوم قد أثر بالسلب فيما يتعلق بمجال المرأة والأدب، بمعنى الأدب النسوى، والذى يكاد يكون من فئة خاصة، فئة صغيرة فرعية، بعيدة عن المنافسة.

دونـــــــــر:

ماذا تعنى الأنوثة بالنسبة لك شخصيًا؟

شـتـايـنـبـوخ:

بالنسبة لى شخصيًا، ليس هذا الأمر له أهمية كبيرة عندى، ليس هناك شىء، من شأنه أن أعمل على تحديده. تمامًا لا أريد من أى شخص أو أطلب منه تحديد ذلك. على وجه التحديد حيث المدى يحمله هذا المعنى، يكون السير دائمًا فى الاتجاه الخاطىء.

دونـــــــــر:

هـذا الـكـتـاب سـوف ينشـر تحت عـنـوان "راديكالية النسوة"؟ مـاذا يـعنى ذلك بالنسبة لك؟

شـتـايـنـبـوخ:

إذن مـا هـو الـقـصـد من وراء ذلك، أتـوقـع أنه إيجـابى، تـقـريـبًـا فـيـمـا يـتـعـلق بـحـريـة المرأة، الـكـتـابـة الـتـحـرريـة. عـنـدمـا يـتـتـبـع المرء الآن المصطلحات السلبية، سيكون من الطبيعى "معجزة أنـثـويـة" . وهذا يعنى أن الأنوثة تقف أمام الشخصية وأن الأنوثة تقف أمام النشاط الأدبى.

دونـــــــــر:

هل تؤكدين أن الأدب الـعـظـيـم يـنـبـع من الـنـاس فى المقام الأول وليس من قبل الرجال والنساء.

شـتـايـنـبـوخ:

أعـتـقـد أن الأمـر أقل ممـا هـو عـلـيـه، لـيـس من أى شىء، ولـكـن لم يقصد ذلك. والأدب الجيد، حتى عندما يتعلق الأمر بالمرأة، يعنى أيضًا أنه للرجل بالتأكيد.

دونـــــــر:

يتناول هذا الكتاب كاتبات الدراما فقط. هل يعنى ذلك شيئًا بالنسبة لك؟

شتاينبوخ:

نعم، لأننى أعتقد أن كاتبات الدراما من النسوة غالبًا ما يتم تجاهلهن. ولدى الشعور، بأن الرجال الذين يكتبون يلقون مزيدًا من التقدير.

دونـــــــر:

هل عايشت بنفسك مثل هذه التجربة، أن كُتّاب الدراما الرجال يلقون مزيد من الاحترام؟

شتاينبوخ:

الجمع بين تعريفات "شاب" و "أنثى" يربط المرء بشكل سريع ذلك مع صفات محددة. والمعاملة المحترمة لا ترتبط لاحقًا بتلك الصفات، بل هو العكس من ذلك.

دونـــــــر:

هل لك أن تصفين لنا الذى حدث معك على وجه التحديد؟

شتاينبوخ:

شعورى - يكمن عندى فى تركيبة العمر والجنس -، عندما أكتب شيئًا ما أو إعادة صياغته، لابد لى أن أهيئ نفسى، أن المرء يفكر بطريقة معينة أو أن هناك خلفية أكاديمية تقف ورائى - عندما يتحدث كاتب ذكورى - الذى ربما يكبرنى ببعض السنوات -، يأخذ كلامه على محمل الجد كشرط أساسى للعمل.

دونـــــــــــر:

مستقبل المسرح أنثوى - تأكيد للدراما تورجى بمسرح تاليا بمدينة هامبورج، "ومايكل بورجروينج Michael Boergerding". هل هناك شيء يوصى بذلك؟

شتاينبوخ:

حسنًا، أعتقد أن مثل هذا الصياغات ببساطة تقفز مثل هذه الخطوة. لا يجب القول، إن مستقبل المسرح أنثوى، ولكن يمكن فقط أن تعى النساء الذين يكتبون بطريقة أو بأخرى مثل الرجال الكتاب، ومنذ البداية وليس فقط عند عمر معين، حيث يكون الشخص موثوقًا به، بأن يستطيع أن يقول شيئًا ما، وأن يصيغ شيئًا ما، وأن لديه لغة ما للأشياء - دون أن يندد بما يفعله.

من ناحيتى ان الوضع ليس بالضرورة أن يؤدى إلى أن يكون مستقبل المسرح أنثويًا تهيمن عليه النساء. ومن ثم تكون التفرقة بينهم

الجنسين فى الاتجاه الخاطئ. فهناك العديد من الرجال أيضًا يقدمون الأشياء الجيدة. ولكن رأىّ يكمن فقط فى أنه يمكن من البداية محاولة فهم المساواج بين الجنسين.

دونــــــــسـر:

هل يرتبط انخفاض القيم الاجتماعية، عندما تهيمن المرأة على أكثر الوظائف والأعمال وتمارسها؟

شتـاينـبوخ:

فى الواقع لدى الشعور أن كل شىء مازل تحت هيمنة الرجال، حتى ولو كان فى مكان به نسبة النساء أكبر، فلديهم سقفًا معين لا يتعدوه، ثم يكون الرجال. ومن خلال ذلك ما يزال هناك انخفاض فى القيمة.

دونــــــــسـر:

هل يتغير شىء ما فى المسرح، عندما يصبح نسويًا؟ وماذا؟

شتـاينـبوخ:

أعتقد أن هناك أشياءً ما من شأنها أن تتغير. ما تعنيه من الناحية الاقتصادية، فلا أعرف ما يعنيه ذلك موضوعيًا: ربما يكون ذلك أكثر حساسية فى التعامل مع قضايا ذات الصلة بجسد معين ومناقشة بشكل أفضل - علي الرغم من عدم وجود المرأة فى قضايا

محددة. وغالبًا ما تكون قضايا المرأة حبيسة الأدراج وربما تختفى تلك القضايا فيما بعد.

دونـــــــســـــــر:

التعامل مع القضايا من شأنه إحداث تغيير ما، كما تقولين، هل التغيير يكون من خلال المحتوى؟

شــتــايـنـبــوخ:

نعم، هذه حقيقة. فمن خلال ذلك يتعامل المرء مع تلك القضايا بشكل مختلف وتناقش بشكل مختلف. تغيير المحتوى ليس بمعنى الانتقال إلى موضوع آخر، ولكن أن تذهب أكثر إلى عمق الموضوع.

دونـــــــســـــــر:

هل تعتقدين أن المرأة تذهب أكثر عمقًا فى المضمون؟

شــتــايـنـبــوخ:

لا، أعتقد أن هناك بعض الموضوعات التى يمكن أن توصف متعلقة بالمرأة، ذات قضايات محددة. وحقيقة أن يتم وضعها فى هذه الزاوية يقى المرء نفسه ضد مشروع القرار.

دونـــــــســـــــر:

هل تعتقدين أن مؤلفات الدراما مازلن يمثلن تحديًا بالنسبة للمسرح؟

دونـــــســـــر

من أى منظور تكتبين للمسرح؟ من منظور ذكورى أو منظور أنثوى؟

شـتـايـنـبـوخ:

أنا لا أكتب من منظور الفوارق الجنسية، كما هو الحال فى أعمالى المسرحية لا يعد نوع الجنسى مهمًا عندى، وإنما هو إضافة كما يضاف الاسم للشخصية. وأعتقد أنه من الخطأ وصف شخص ما فى مسرحية وفقًا لنوع الجنس. أنا أذهب لأكثر من موضوع ما وأحرك الشخصيات فى الموضوع كما تحرك قطاع الشطرنج.

دونـــــســـــر:

هل تلعب أدوار نوع الجنس والمشاكل الناجحة عن الفرق بين الجنسين دورًا فى أعمالك المسرحية؟

شـتـايـنـبـوخ:

أنا أحاول معالجة هذه المشكلة بشكل مختلف، والذى فيه أدرك تمامًا أننى ضد الفرق بين الجنسين فى ملامح خطة العمل.

دونـــــســـــر:

تصورى أن هناك العديد من مؤلفات الدراما - ربما عن غير قصد - يكتبن من منظور ذكورى. هل يمكن أن تتخيلى ، أن ذلك يمكن أن يحدث معك فى بعض الأحيان؟

شتاينبوخ:

لا يمكن أن أتخيل أن يحدث ذلك معي، وذلك ببساطة لأننى لم أنشأ فى عالم يكون فيه للرجل الموقف الأقوى واليد الطولى. أنا لم أغتنم فى كتاباتى المنظور الذكورى ولا المنظور الأنثوى.

فأنا لدى قضية أهتم بها وذلك بخلق جسد متعادل. على سبيل المثال شخصية "إلم" ELM فى العمل المسرحى "الذهاب للنوم".

أنا أستطيع أن أقول بضمير يقظ إننى لم أبدأ فى أعمالى من منظور ذكوري. أنا لم أنشأ فى عالم للتفرقة الجنسية فيه معنى خاص.

دونـــــــر:

هل أمك ضمن المنادين بتحرر المرأة؟

شتاينبوخ:

نعم، أنا لم أحصل منها فى الصغر على قيم أنثوية محددة.

دونـــــــر:

هل مازال والداك يعيشان معًا تحت مظلة الأسرة

شتاينبوخ:

نعم

دونسر:

هل لديك أشقاء؟

شتاينبوخ:

لا

دونسر:

هل تضعين نفسك فى علاقة مع الجيل النسوى مثل "يلينيك" أو "راينسهاجن" وهل يلعب ذلك دورًا لديك ولأعمالك؟

شتاينبوخ:

من الواضح أن ذلك يلعب دورًا، ولكن بشكل أقل فى أعمالى المسرحية، عنه فى تفكيرى، لأننى قد قرأت أشياء جعلتنى أضع نفسى فى حالة من الجدل. ويظهر ذلك فى بعض أعمالى بشكل غير مباشر، كما ذكرت، لا أحدد أى من الشخصيات وفقًا لنوع الجنس. وليس هناك علاقة أدوار من هذا القبيل.

دونـــــســــر:

إذًا كان لديك الشعور بأن هناك شخصًا ما، يحاول وضع أعمالك فى الأدراج، ماذا تستطيعين فعله حيال ذلك؟

شتـاينـبـوخ:

عندما يحدث شىء فى مكان ما، له علاقة بعملى، يمكننى بكل وضوح وبكل حزم أن أقول لا، وأنا قادرة على فعل ذلك أيضًا.

دونـــــســــر:

هل هناك جماليات للمسرح النسوى؟

شتـاينـبـوخ:

آمل ألا يكون، لا. أعتقد أن هناك "جماليات مسرح نسوى" : يتسم بصفات الهش، غير المادى، الشاعرى والمهزوز وغير ذلك من الصفات. ولكن هناك أمل كبير فى جماليات مختلفة تترافق بشكل رئيسى مع الأشخاص، الذين يفعلون ذلك وليس وفقًا للنوع الجنسى.

دونـــــســــر:

لماذا اخترت المسرح كوسيلة إعلامية بالنسبة لك؟

شتاينبوخ:

لأن ما أكتبه لن يكون شاملاً، لأنه يتحول فى هذه العملية، ولأن لدى الشعور بأننى أطور نفسى بشكل مستمر من خلال ذلك، وأيضًا قد يتغير أثناء العروض المسرحية. وأجد كل ذلك مثيرًا بالنسبة لى. هذا بالإضافة إلى أن الجمهور له تأثير مباشر على ذلك. بل هو مجرد نموذج حى؛ وإذا كان المنتج هو دائمًا شخص آخر فله تأثير مباشر على ذلك.

دونـــــسـر:

هل تقدم أحداث خشبة المسرح أثناء كتابتك للعمل المسرحى؟

شتاينبوخ:

لدى فيلمى الخاص عند كتابة العمل المسرحى، ولكن ذلك ليس له علاقة بالأحداث على خشبة المسرح.

دونـــــسـر:

هل ممكن وضع عنوان للغتك التى تستخدمينها فى الكتابة؟

شتاينبوخ:

شىء ما مع لغة مشوهة.

دونـــــــــــر:

هل تقومين بمهمة ما من أجمل كتابتك؟

شتـايـنبـوخ:

أعتقد أن هذا الأمر يتغير. يتوسع على المستوى الموضوعى ويتغير ذلك من عمل مسرحى لآخر. بالطبع، يعتمد ذلك عندى على العلاقة مع القوة.

دونـــــــــــر:

وماذا على المستوى اللغوى؟

شتـايـنبـوخ:

اللغة لديها دائمًا هياكل سلطوية داخلية، وأنا أحاول العثور على لغة خاصة بى، والتى بطريقة ما تفتت تلك الهياكل. على الرغم من أنها تقف فى إطار تقاليد معينة.

إذن – ليس كما يفعل بعض الناس محاولة كسر الهياكل – وضع النصوص الأجنبية فى سياقات جديدة. إنني أحاول أن أجد ما هو يتناسب مع لغتى العامية الحرجة الخاصة.

دونـــــــــــر:

عندما تحلمين بالمستقبل ، أين تجدين نفسك؟

شتاينبوخ:

على وجه التحديد من حيث المهنة،أعتقد كتابتى لرواية جيدة؛ وبطبيعة الحال سيكون جميلاً عندما أكتب بطريقة ما، حيث يقول المرء، إن هذا الشىء نموذجى. وأيضًا أن يعرف الكثير من الناس أعمالى أكثر من معرفتهم لوجهى.

دونسر:

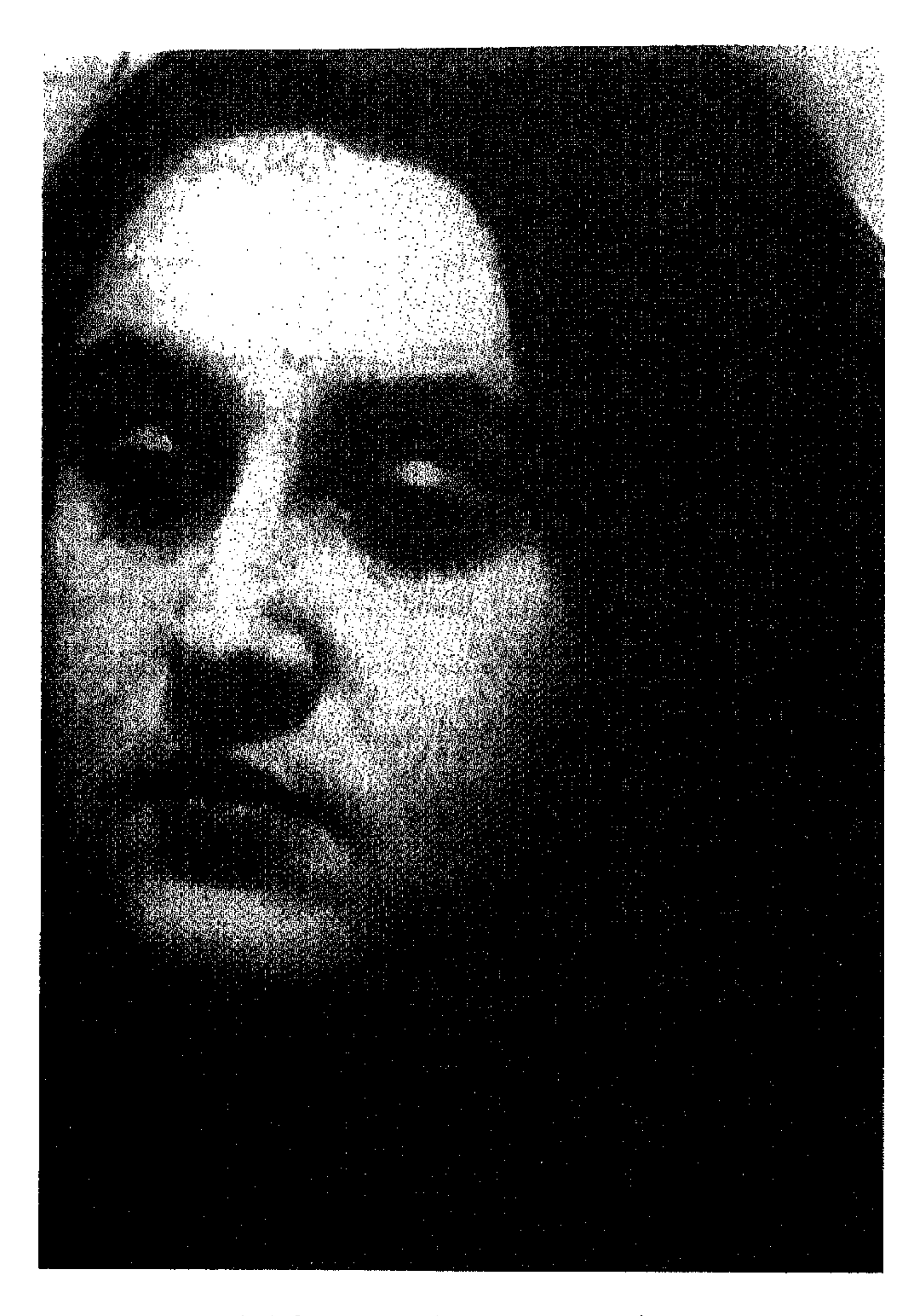
هل تفهمين نفسك ككاتبة دراما؟

شتاينبوخ:

لا، كمؤلفة، وليس هذا له علاقة مع حقيقة أننى أجد الكلمات بشكل صحيح بين الجنسين. إنه صحيح جدًا. المرأة لا يمكن قياسها لأنها لا تستطيع أن تقدم نفس الأداء. هذا هو الواقع الحقيقى، ربما فى الألعاب الرياضية، ولكن ليس فى الأدب.

وأنا لا أجد أن جنسًا من زملاء المهنة قد فقد شيئًا ما، لأننى لا أعتقد أن عملى محدد بنوع الجنس. لابد من إيجاد مصطلح محايد، أن نوع الجنس يعود خلف المحتوى والمسائل ذات الصلة.

(أجرى الحوار فى ٦ أغسطس عام ٢٠٠٨ بمدينة ڤيينا)



الكاتبة ومخرجة المسرح فى ألمانيا

نينو هاراتشفيلى Nino Haratischwili

نينو هاراتشفيلى Nino Haratischwili

أنا وأنت: أهذه إمكانية من نحن؟

عن الكاتبة ومخرجة المسرح فى ألمانيا "نينو هاراتشفيلى"

تقديم: باربارا مولر - فيسيمان Barbara Müller-Wesemann

بالطبع أن تذكر مثل هذه الأمور فى مقابلة صحفية، ولكن ليس من الطبيعى أن تطرح بعدها كموضوع يُدار على ألسنة الناس.

لقد بدأت علاقة "هاراتشفيلى" بالمسرح وهى بنت الخامسة عشر عامًا. وفى عمر الأربعة والعشرين أنهت دراستها بقسم السينما والإخراج، وهنا نكتفى بذكر تلك الأمور وعدم الخوض فى غيرها فيما يخص هذه الشابة الموهوبة "نينو هاراتشفيلى" جورجية الأصل، ولكن على وجه الخصوص أعمالها الأدبية والدرامية.

فهناك على سبيل المثال العمل المسرحى "زد. عمل مسرحى"، كتبتها "هاراتشفيلى" أثناء دراستها لعلم الإخراج بأكاديمية الفنون المسرحية بمدينة هامبورج، وكان هذا العمل بمثابة مشروع للتخرج، أخرجته فى شهر فبراير عام ٢٠٠٦، قبل تقدمها للامتحان النهائى.

إنها مسرحية جيب مكونة من عشرة مشاهد مسرحية، تتضمن عناوين مختلفة، مثل: "القهوة"، "هجيل"، "دى زيس" أو "هناك نلعب"، وتدور الأحداث فيها حول : لقاء فتاة بأحد الشباب فى الحرم الجامعى، فكلاهما من الطلاب،

تعرفا على بعضهم البعض فى وقت قصير أثناء دورة لدراسة مادة الفلسفة. فى ليلة ما قد حوصر كلاهما فى مبنى الدورة. "ليا" كانت عن قصد، لأنها تريد - كما تقول هى - أن تفكر ؛ "تيتسيان" لم يكن هناك بإرادته، لأن النوم قد غلبه.

كلاهما يريدان قتل الوقت حتى صباح اليوم التالى، حتى يستطيعا الخروج لابد فقط عن طريق الصعود للسطح وهذا على الأرجح مميت لمن يتخطاه. "ليا"، المتحشمة،لاتترك حقيبة يدها من مفارقة عينيها، و "تيتسيان"، الحالم، الذى يبحث بيأس عن طريق للهروب، لكنه تخلى عن ذلك فى النهاية وأخذا يقضيان وقتهما بتبادل الحديث بالجدال والتورية باللعب بالألفاظ.

فى البداية تجنب الإفراط بالحديث عن شخصياتهما، وبقيا إلى حد ما على أرض محايدة قبل أن يتلمسا طريقهما تدريجيًا.

يتلمس "تيتسيان" طريقه إليها مستندًا على الحائط الواقفة بجواره. إنها لا تتحرك يتتبعها بنظراته. إنه ينحنى إليها، لكنهما لا يقبلان بعضهما البعض.

لا قبلات ولا لمسات من الحنان، ولا أي شيء من هذا القبيل. فهما لا يقبلان بعضهما البعض على الإطلاق وليس هناك أى شىء من الحنان. ليس الآن. قد يكون ذلك من الخطأ ومثيرًا للاشمئزاز. إنه لن يفعل ذلك. وهى لا تتوقع ذلك. سيأتى هناك جفاف فى الحلق. إنها تتغاضى عن تلك الأمور ولا شىء جديد.

أثناء الليل يتناولان أكواب القهوة من ماكينة القهوة، وبعد تدخين السجائر وأكل السندوتشات واحتساء بعض النبيذ مما كانت تقتنيه "ليا" فى حقيبة يدها، أخذ "تيتسيان" فى الكشف عن المزيد والمزيد من الجهد ليكتشف بعضهما البعض

والفرص الضائعة والأحلام التى لم تتحقق والأكاذيب الحياتية والعلاقة المضطربة جعلتهما يعيشان فى حالة من عدم الأمن ومخيبين للآمال.

بداية تقدم "ليا" العالم بنظراتها المتشائمة قائلة: "لم يعد لى وجود فى هذا العالم، ولا أنت أيضًا، بل وأصبح كل شىء غير موجودًا. فمن الممكن أن يُقال إننا أتباع، إن صح التعبير، فنحن الأزيال ونحن من يتحمل الأخطاء والخسائر إننا لسنا أكثر من حرف "Z" ترى "ليا" أنه لم يعد لها مكان أو دور فى هذا العالم الملىء بحلول الوسط والتى تظهر أن كل شىء ممكنًا، ولكن كل الأماكن محجوزة لأصحابها. أن تكون الحرف الأخير من حروف الهجاء، يعنى أنه ليس هناك أى شىء يأتى بعد ذلك. لقد قيل كل شىء ، ولذلك أصبح كل إحساس وكل معرفة بالحب قد تم استخدامها من قبل ومن ثم أصبحت مجرد سخافات. "تيتسيان" ينظر إلىّ بنظرة أكثر تفائلاً، فربما يكون ذلك ناتجًا عن شراب النبيذ الذى تناوله. يحمل معه رواية "صائد فى الحنطة" للكاتب "سالينغر"، حتى يستطيع أن يصفحها فى الوقت المناسب، وفجأة لا يريد الخروج من هذه القاعة، ولا يريد أ يبتعد عن "ليا". إنه يحمل بدلاً من ذلك ببداية جديدة بينهما:

"أنا وأنت، فى حالة رومانسية سنظل هنا دائمًا. عندما يأتون فى الصباح ويريدون أن يطلقوا سراحنا، حينئذ لن نرضى بذلك. وسنغلق الأبواب من الداخل حتى لا يتمكن أحد من الدخول وبالتالى سنظل هنا للأبد لن نمارس الجنس ولا نملك شيئًا من الكلام وربما يكون لدينا بعض السجائر والقليل من القهوة".

ننظر إلى الشخصيتين فى تلك المشاهد، إلى أى مدى يقترب كل منهما إلى الآخر، يلعب الشخص أحيانًا ويساهم فى أحداث المسرح دون عناء، حتى يتمكن أن يذهب مسافة ما فى اللحظة التالية مع تحديد الحدود لنفسه.

يتمنى المرء لهما السعادة لأنهما جديران بالحب ومثيران للدهشة ويكبران بشكل خصب.

إنهم يتوقون إلى التقارب والحماية والدفاع على حد سواء فى الوقت نفسه، لأن التشكيك أقوى من الثقة فى حياتهما. فهما يبحثان عن نفسيهما، عن معنى أو نحو الغرض من حياتهما، لكن تقول "ليا": لقد كان دائمًا ما يحدث فى وقت متأخر أو دائمًا فى وقت مبكر، بعد فوات الأوان، من المبكر جدًا لحياتك. بالنسبة لى أيضًا، أبدًا أبدًا سيكون الأمر مختلفًا... وبعدها سنتكلم عن الحب وعن الأحلام. علينا أن ننسى ذلك وننسى أى شىء عن الأحلام.

ومع طلوع الصباح اختفت "ليا" فجأة تاركة حقيبة يدها. فتح "تيتسيان" الحقيبة، وعندما قلبها وقعت كل محتوياتها على الأرض: كوفية، دفاتر، كميات كبيرة من الحبوب وكذلك سكينة وحبل. أين "ليا"؟ هل هى فى شرفة السطح؟ يصعد "تيتسيان" مسرعًا إلى أعلى. وتظل نهاية المشهد المسرحى مفتوحة.

أهدت "نينو هارتشفيلى" هذا العمل المسرحى للشاعرة الروسية "كارينا تسفيتايفا"، ذكرت ذلك فى كراسة البرنامج وإلى حد ما وضعت لها نصبًا تذكاريًا صغيرًا:

اجتمعنا بالكاد، ومرة أخرى تفرقنا

سأضع جبهتى بين يدى

ناظرة إلى الليل وأفكر

ليس لأحد أن ينبش عن رسائلنا

قد يفهم ذلك حتى النهاية

كم نحن غير أو فياء، فيريد أن يقول

كم نحن أوفياء، ولكن لأنفسنا فقط

(مارينا تسفايفا، أكتوبر عام ١٩١٣)

الأموات لا يشعرون بالشفقة.

"مارينا تشفتايفا"، التى تقرأ أيضًا خطاباتها على نطاق واسع فى ألمانيا، ظلت حتى انتحارها فى عام ١٩٤١ - تبرهن عن الآلام ومشاعر الحب لدى الشعراء وكذلك الكتابة على نحو مؤثر للغاية. ولقد صاحب هذا التأثير "نينو هاراتشفيلى" منذ شبابها فى مرحلة مبكرة، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال كتيبها الخاص بالمسرح الأرجواني. فقد وجدت أشعار "تسفتايفا" طريقها آنذاك فى أعمالها المسرحية، ففى عام ٢٠٠٧ أبدعت محادثة لم تنشر بعد مع هذه الكاتبة التى وافتها المنية: "أنا وأنت ومارينا" (جزء من العمل الأدبى "شذرات ليل").

على الجانب الأخر تدور أحداث المشهد المسرحى فى مكان استثنائي، فالمشهد هذه المرة ليس فى قاعة مغلقة بشرفة علوية كمخرج وحيد، ولكن من نافذة عالية فى عمارة مرتفعة تطل على مدينة موسكو التى يخيم عليها الليل.

الشخصيات: معبود صارم يبدو واقعيًا وحقيقيًا ("تشفتايفا" قد ماتت وبالتالى فهى قد تحررت من جميع لحظات السعادة ولحظات اليأس العميقة التى صاحبتها طوال حياتها) وتستفسر بفارغ الصبر وأحيانًا بشيء من الخوف وأحيانًا بتمرد الشخصية المطالبة بصيغة - الأنا.

من خلال الحوار الذى ينشأ بين الشخصيات يستطلع القارئ على الكثير من حلم "تشفتايفا" الباقى والذى لم يتحقق عن الحياة كرسالة، ولكن أيضًا سيعرف القارئ الكثير من الآثار والانعكاسات فى أمانى وطموحات معجبتها "هاراتشفيلى" التى سئمت من الحياة اللاتى لم تستطعن مساعدتها فى مهمتها الفنية. ينبغى على "تسفتايفا" أن تساعدها، حيث إنها هى السبب الرئيسى فى كل شىء لوقوع اللوم عليها.

"الآنا: سأظل متمسكة بك فى أفكارى مثلما أثرت أشعارك فى كلماتى حتى استعبدتها، وبالتالى فأنت مدينة لى لأن أتمسك بك فى داخلى، فأنا مازلت واقفة أطل من النافذة!" إن مثل هذا الوضع لا يبعث سوى الملل. ولكن التعليق الجوهرى المقتضب للشاعرة، "أن الأموات لا يشعرون بالشفقة"، لا يجلب "الآنا" الصمت بأى حال من الأحوال.

على العكس من ذلك فإن النداءات تصبح عاجلة وتتصاعد لطلب المساعدة، والتى تكون دائمًا فى وقت واحد للدفاع الكامل والاستجابة للرغبة فى التحرر من القدرة العليا التى تحمل بداخلها: "أنا سأستعير منك عنصر "أنت" كى أستطيع اكتشاف نفسى "لكننى خائفة، خائفة، أن أظل متعلقة بك، كما لو أننى ممسكة فى شباك العنكبوت".

هكذا تستمع الاعترافات من المؤلف الذى يروى بصيغة "الآنا"، الأمر الذى يضفى صراعًا يائسًا مع اللغة، إنه يريد أن يخطفها ويسيطر عليها أو يقهرها، ليكتشف الراحة الكامنة بداخلها والتى ليس لها وجود فى الحياة. ومن المفترض أن تقوم من وقت لآخر بالاعتراف بالإغماء بأن لا تذهب بعيدًا بما فيه الكفاية:"

إننى أطمح إلى بحر واسع وأتمنى لنفسى سرًا امتلاك جزيرة، إننى أكتب وهذا يشعرنى بارتياح، لذلك فأنا لا أرى فى ذلك أى معنى". ففى مثل هذه اللحظات من الانكسار والاستسلام تجد "مارينا" الكثير من المواساة ولكن لا يجدى ذلك بشىء.

من الذى قال إن هذه الرسالة تبعث على الارتياح؟ ومن يتحدث هنا عن جنة فنان الكليشيهات لأسوأ الأنواع؟... يمتلك المرء الحبر الذى يمكنه من كتابة ورقة كاملة، الحبر إذن يعنى المشاعر؛ ولكن الناس لا يفهمون ذلك، يجلس الناس على شرفات النوافذ عند الفجر ويتسألون، لماذا يُحدث ذلك ألمًا. إن يوجعنا، لأن العالم ليس ورقتك، هنا، فى المكان المناسب. إذن يجب أن تجده فى داخلك، قد يكون ذلك كلامًا سخيفًا، أن تلتمسه فى الطابق الثانى عشر عند طلوع الفجر.

حقًا إن هذه الكاتبة الميتة صادقة بشكل جاد، ولكن فى الوقت نفسه تبعث على الشجاعة . فهى تتصرف لأن الموضوع على حد قولها لا يدور حول الاكتفاء بالعالم، إذ لا يمكن أبدًا أن يرضيه، ولكن فقط وحده يكتشف العالم والإيمان بما يوصيه ويكتبه فى شخصه.

ومع طلوع النهار، وبعد العديد من هجمات الزعر فى مواجهة الأمومة الذكية وصاحبة الخبرة، ستكون السيطرة على عنصر "الآنا" حرفيًا من لفظ تحرير فعلى، مما يجعله يهيىء روحه. وبعد ذلك يمكن أن يكون الفراق سعيدًا. وتمكث "الآنا" وحيدًا. إنها تعرف، أنه لابد من نزول الدرج إلى الأسفل، ولأول مرة تغص فى النوم بشكل صحيح. ليس الآن، أن يتم القضاء على كل اليأس الموجود وللأبد؛ لا، ومرة أخرى سيظهر السؤال الهدف، ولكن الآنا" سيظل يفكر، على أنه "الآنا". نقطة وأحيانًا يصبح ذلك كافيًا وأحيانًا لا".

هذه النظرة لا تعيد بمفردها "الآنا" للحياة مرة أخرى؛ لأن "الآنا" قد تعلمت بعض الشيء من شأنها أن تساعد فى اللحظات الصعبة: "عندما أواصل الكتابة، وعندما لا ينضب الحبر - حينئذ سيكون كل شىء على ما يرام. لا، لأن ذلك له معنى ، ولكن لأننى سأكتسب المعنى. وأعتقد أن هذه أبسط حقائقى : "أن ما أقوم به ليس له معني، ولكن ما أقوم بفعله يمنحنى إياه".

من أجل حبك سأبتلع العالم.

"مارينا تشنيتايفا" أو بالأحرى، صورة الشاعرة، التى تحملها "نينو هاراتشفيلى" وتقبع بداخلها، تؤثر فى جميع نصوصها المسرحية وبطرق مختلفة جدًا. حقيقة إن أبطال الرواية النسوة تستمدن من جوهرها وسلوكها ورغباتها، وما هو غير ذلك فهو من قبيل الصدفة.

اقتبست "نينو هاراتشفيلى" مسرحيتها للدبلوم فى فبراير عام ٢٠٠٧ من الأسطورة القديمة - ميديا، والتى تعرفها من خلال الكاتب الإغريقى "إيوربيديس Euripides" : "قلبى وقلبك (ميديا)".

يدور النزاع فى الأسطورة اليونانية القديمة حول انتقام ميديا لـ "جاسون والحب لأطفالها - إنها تخطط وتتفاوض من باب الفخر المجروح، وفى نهاية المطاف تتفوق فكرة الانتقام على لغة الحب.

تتحول الأم إلى قاتلة متوحشة لأطفالها. وفى نسخة النص المسرحى لـ :"هاراتشفيلى"، تعرض "ميديا" كشخصية محبة لزوجها ولكنها دائمًا تطالب زوجها بكل شىء ولا تقبل التنازلات.

أنا بالرغم من القدر،

سوف أتحدى الآلهة

من أجل حبك

سأبتلع العالم

ولا يستطيع أحد أن يلمسنى،

مدام قلبك ينبض فى يدىّ

لقد نقض "جاسون" ميثاق الزواج ويعيش فى منفى كورنثى بمنزل جديد ومستقبل آمن لأولاده. ولكن بسبب راديكالية "ميديا" دفعت باقى الشخصيات للتخلف وبالتالى لا توجد أى خيارات أخرى لحبها، لأن ذلك لاينطبق إلا على "جاسون" والطفلين، واستبعاد بقية العالم بأكمله ، ويتم فى النهاية قتل كل الشخصيات المشاركة تقريبًا: "كرون" تموت من خلال رؤيتها للصوف الذهبى المحترق، "ميديا" تكسر فواصل رقبة زميلتها "نيا"، وتغرق أطفالها، ثم بعد ذلك تطعن نفسها بسكين فى القلب بعد أن شاهدت كيفية قتل "جاسون" لنفسه. ولم يبقى على قيد الحياة سوى ابنه "كريون" وعروس "جاسون" و "جلاوكه" الودودة التى حاولت عبثًا معارضة "ميديا" ولكن دون جدوى.

الحياة الضائعة بسبب خطوة واحدة.

لقد استوحت "نينو هاراتشفيلى" كتابة قصة قصيرة لها عام ٢٠٠٥ من مقال لـ "إيجون فريديل" ، والتى صاغتها بعد عام واحد إلى نص مسرحى، والذي عرض لأول مرة بالمسرح القومى بمدينة كاسل عام ٢٠٠٧ بإخراج "جيته شنكل" مسرحية غرامية.

تتشابك مع بعضها البعض علاقة حب ورباط زواج إنهما طريقان متوازيان للعيش والحب وهكذا؛ طريقة تختص بشأن قضية عارضة فى وقت محدد لها مع جو مشحون بالإثارة، وطريقة أخرى تختص بارتباط مقيد زمنيًا مع القيام بواجباتهم بما تحمله من مشاكسات يومية.

واحد من الفن الروكوكو هو المسئول عن المسارات والإطارات الخارجية، وباريس كمكان للعرض والمحبة الغامضة، تشكل من كوكبة ثلاثية مألوفة سردًا شعريًا..، وذلك من إثنى عشر مشهدًا مسرحيًا: "باول متزوج وأب لطفل يبلغ من العمر خمس سنوات، دفعت الظروف المهنية به إلى باريس، حيث تقابل هناك مع الصحفية الفنية "ماتيلدا"، وهى أيضًا متزوجة ولكنها بدون أطفال.

دبت مشاعر الحب بينهما فى البداية. تقابلا معًا (باول وماتيلدا) فى المرة الأولى سرًا فى أحد الفنادق، وتطور الأمر فى وقت لاحق بلقائهما فى شقة مستأجرة. تغمرهما السعادة والألفة، بعيدين عن الحياة اليومية وبلا أى أسئلة عن الحياة الأخرى لكل منهما، وبلا متطلبات أو توقعات. وهكذا ظل كل شىء على ما هو عليه لمدة طويلة، فقط فى شهر أغسطس يبقى عش الحب فارغًا، حيث إنه وقت الأجازة وعليها أن تبقى مع العائلة. ولكن الحنين إلى باريس يزداد يومًا بعد يوم، والانتظار حتى شهر سبتمبر يحدث شيئًا من لوعة الألم. على النقيض من ذلك يكون حال "ناتاشا" زوجة "باول". إنها تشعر بالغربة فى باريس وتزداد غربتها من خلال تفوق زوجها فى الحياة المهنية مما زاد من إحباط فى الحياة الزوجية المليئة بالتعب والجراح وجعلها تلجأ لاحتساء الكحول رغبة فى النسيان.

إنها فى نهاية المطاف ستعرف بالعلاقة التى بين زوجها وبين "ماتيلدا"، ولكن لا يغير ذلك فى الأمر شيئًا . يكذب "باول" أكثر من ذى قبل، وذلك على كلا الطرفين.

فى النهاية تقرر الظروف الخارجية : بعد سبع سنوات سوف ينتقل "باول" إلى مدينة أخرى، وهذه نهاية القضية. بعد وقت طويل سعى"باول؛ للبحث عن "ماتيلدا"، لكنها كانت المفاجأة: "ماتيلدا" لم تكن فى وقت ما متزوجة، ولم تمتهن الصحافة من قبل، إنها كانت ومازالت مهرجة، كانت بمثابة تمثال حى بشكل عام، والذى يرتفع ليلاً عن قاعدته ممسكًا بيده فتاة صغيرة، ربما تكون ابنة "باول" التى اختفت وسط الزحام.

بحالة من انعدام الوزن مليئة بالسحر وبوعى كامل يقذف "لوبوتى مترى" بلقاءاته مع مستويات وأعماق النفس البشرية، ومع ذلك لم ولن يفقد توازنه.

إنه ليس بفن تراجيدى كبير وإنما حزن بسيط نظرًا لعدم قدرة تقييم الحياة الذى يظهر هنا بشكل واضح . شخصية المهرج الحاضرة تعلق على الحدث وتعمل على توفير المسافة اللازمة مع تجنب العاطفة. ومع اتجاه قصة الحب إلى نهايتها يختفى المهرج من المشهد فجأة. أما "ماتيلدا" فهى ظاهرة الآن للجميع، فإنها تقوم بدور المهرج من خلال المنولوج الخاص بها والذى تتحدث من خلاله عن نفسها فى حين أن "باول" يراقبها من بعيد ، ومن خلال ذلك يتعرف المشاهد على أسرارها:

... الحبيب المذكور، الذى يُدعى فى فرنسا باسم "لوبوتى مترى"، الذى رافق سيدته فى الماضى كخيال الظل. فى الزيارات والتنزهات وكذلك فى مهرجانات الرقص وعلى موائد القمار. لقد أيقظها وألبسها ملابسها وأحضر لها كوب

الشيكولاته الساخنة إلى سريرها. لقد كان بمثابة ظلها ومرافقها الأمين كان يستقرأ أمانيها قبل أن تنطق بها شفاهها ويعمل على تحقيقها، كان ملكًا لها وحدها، واهبًا حياته الخاصة من أجلها. كان "لوبوتي متري" من حقه على شيء، ماعدا شيئًا واحدًا: ليس من المسموح له أن يحب سيدته كما لو كانت محبوبته.

انتحلت "ماتيلدا" شخصية صحفية فنية، لأن كيانها الحقيقي قد ظهر منذ فترة طويلة من خلال الموضة . ولقد وجدت من خلال ذلك طرقًا كي تعيش هذه الأكذوبة خلف القناع، على أساس كونه مشروعًا فنيًا عامًا، يستمتع به المارة للحظات. المحب "توتي متري" يسعى بإخلاص تام للحب وللحظات، دون أدنى التوقعات برد الجميل : "لو أننى هنا، هناء والآن، حينئذ أكون هنا والآن، وأعتقد فى مكان آخر فى الخارج، مع أناس آخرين، فى حياة مختلفة ليست لى. هكذا تتحرك مشاعرى".

يا هذا يمكنك أن تطير... وأنا أردت أن أتعلم ذلك.

تعرف "نينو هاراتشفيلى وببراعة كيفية خلق شخصيات معقدة وإحيائها بفضل قدرتها العاطفية وحسها اللغوى. إنها تعد روائية فريدة وجريئة فى كتاباتها، لذلك يتحاكى بقصصها الناس سواء التى تقدم على المسرح أو فى أماكن أخرى. من هذه الرويات ، رواية بعنوان :"ليف شتاين": إنهارت حياة عازفة البيانو "ليف شتاين" بعد موت ابنها "هنرى"، البالغ من العمر تسعة عشر عامًا، توفى منذ عام إثر ورم فى المخ.

أصبح العالم بالنسبة لها شيئًا مكسورًا. دفنت نفسها فى المنزل ولا تريد مغادرته، أودعت آلة البيانو فى بدورم المنزل، ويومًا بعد يوم تزداد قذارة بدنها، مبتعدة عن رؤية أحد ، لا مديرتها ولا حتى زوجها "إميل" المنفصل عنها، والذى

يسعى جاهدًا إخراج "ليف" من أحزانها ومن المستنقع التى تعيش فيه ولكن دون جدوى. ولقد استأجر خادمة للتنظيف وطلب سباكًا لإصلاح ماسورة المياه المكسورة، بل إنه دعا إلى إعداد حفل لها، حيث ألقى فيه بكلمة متضمنة عبارات حكيمة:

ما نزال نعيش آثار قراراتنا. من جهة أخرى ليس باستطاعتنا أن نفعل شيئًا؛ فبعدها لا يمكن إصلاح ما انكسر، حيث إن الماضى يظل عالقًا فى مكان ما كالظل، فالمرء يلعن مواجهة ورؤية الماضى كل يوم، ولكن لا يستطيع لمسه، فيظل يبحث عن الأدوات التى تمكنه من صيانة هذا الظل - إننا ننسى الحاضر ، حتى يصبح أيضًا هو الآخر من الماضى.

فى تلك الأثناء تظهر بشكل غير متوقع فتاة اسمها "لورا ليفين" وتدعى بأنها كانت على صلة قوية بالشاب "هنرى" فى المدرسة الداخلية طوال السنوات الثلاث الماضية قبل وفاته. وبالرغم من معارضة "ليف" فى البداية إلا أنها تنجح في عقد صفقة معها : أن تشاركها فى دروس البيانو، على أن يكون الثمن مقابل ذلك هو أن تحكى "لورا" لها قصصًا ووقائع عن ابنها.

إن حاضرها يتأثر بسحر حقيقى. "ليف" التى ظلت تعيش فى جراح الماضى، بدأت تدب فيها الحيوية والحياة مرة أخرى. "إميل" وزوجته الثانية يدفعانها للنشاط والعزف. وظهرت فنانة البيانو مع هذه الفنانة وتلميذتها الموهوبة فى عرض مشترك بعد ذلك بنصف عام.

لقد انتهى العرض بتصفيق حاد وباعتراف جماعى لهذا الثنائى. وفى نفس الليلة صرح "إميل" لزوجته السابقة أن العلاقة بين "لورا" وابنها ما هى إلا احتيال تام، قائلاً إن هذه الفتاة لم تقابل "هنرى" قط . وعند مواجهة "لورا" اعترفت

بأنها لم تكن طالبة بالقسم الداخلى ولكنها تصر على علاقتها "بهنرى" واحترامها من قبل "ليف"، وبالتالى طلبت منها "ليف" دليلا للحب الذى كان بينها وبين "هنرى": عليها أن تقطع واصبعًا من يدها لتثبت حبها لكنها رفضت وأخذت تشوه نفسها بدلاً من ذلك ثم هربت.

تعرفت "ليف" على السبب الحقيقى وراء وجود "لورا" من خلال مذكرات "هنرى" : كان "هنرى" يعرف "لورا" فى واقع الأمر معرفة جيدة، وأراد أن يستخدمها فى وضع خطة للانتقام دون علمها، نظرًا لشعوره بعدم حصوله على حب كاف من أمه، لذا فقد قرر تحطيم حياتها المهنية من خلال الاستعانة بتلميذة ماهرة ستطيح بها فى يوم ما.

مقدمة العمل المسرحى والأسطر الأخيرة منه قد اقتبست من أسطورة "نيوب Niobe" أم فخورة بأبنائها، سبع من البنات وسبعة أولاد، قد لعنت الإلهة "ليتو Leto" وسخرت منها ومن اثنين من نسلها، وهما "أبولون Apollon" و "أرتميس Artemis"، فكان لابد أن تعاقبها الآلهة بموت أولادها جميعًا فكان ندمها بلا جدوى، فلقد حولتها الآلهة إلى صخرة من باب الأسف وجعلت ماء الجبل يتدفق عليها كالدموع.

وهنا أصبحت "ليف" حجرًا مثل "نيوب" وكانت توبتها متأخرة بعد فوات الأوان، وهناك لم تعد الآلهة فى عالمها مسئولة عن الناس، فعاقبت نفسها باعتزالها الناس وتخليها عن الفن وبفضل وجود "لورا" وبفضل الحكايات أصبحت الحياة تدب فى عروقها من جديد، ومرة أخرى تحصل على فرصة ثانية أن تحبها، الفن والناس. ولكن فى النهاية تدمر كل شىء.

وهنا يظل السبب، لماذا خدع "إميل" "لورا"، لغزًا محيرًا. ربما يكون السبب وراء ذلك هو الغيرة على "راهبة الحياة القادمة من البدو"، كما كان يسمى هذه الفتاة، وربما كان باب الحب المحبط.

لم يوفق "إميل" فى اختيار الوقت المناسب لكشف القناع - إنها لحظة النشوة الكبرى التى أعقبت العرض مباشرة. و "لورا" لم تكن كاذبة؛ لأنها قد عاصرت بالفعل "ليف شتاين" فى حفل موسيقى وهى فى سن صغيرة وكان بالنسبة لها بمثابة "الطيران فوق وديان عميقة". لقد كان إعجابها بلا حدود والذى جعل منها ضحية غير مقصودة:

لقد رغبت فقط فى معرفة كيف أعزف، وكأن كل شىء غير ذلك غير مهم بالنسبة لى، وحتى أنسى أن المرء يمكن أن يحب أو يكره أو يبتكر أى شىء آخر، لأن كل شىء يوجد فيما يُعزف فى تلك اللحظة... ولأن المرء يمنح كل ما يملك لمفاتيح البيانو الصغيرة الناعمة ولا يبخل عليها بشىء ولكن لا أعرف إن كنت أستطيع ذلك.

لم يعد هذا السؤال فى النهاية يطرح نفسه لـ "لورا"، ولكن الإجابة تكمن فى مذكرات "هنرى": "إنها تعزف مثل والدته... لكن لا، ليست مثلها. إنها لا تنسى العالم من حولها، إنها تنظر إليه. وتتحدث معه".

لقد كُرم العمل المسرحى "ليف شتاين" فى مايو عام ٢٠٠٨ فى مهرجان المسرح للكتاب الشباب بمدينة هامبورج، وحصلت المؤلفة على جائزة أفضل المؤلفين.

"فولكر شميدت" يصرح فى كلمته، التى أثنى فيها على "ليف شتاين"، عن أسباب قرار لجنة التحكيم بإعطائه الجائزة، قائلاً: لقد أبدعت "هاراتشفيلى" فى

خلق شخصيات ذات عالم داخلى غنى وملئ بطبقات عاطفية متعددة وأيضًا بالأحاسيس... وبالتالى فهى تغامر بذلك فى الدخول. لكن "هارتشفيلى" لا تحب خطواتها، فهى لا تطمح فى موضات المسرح، ولكن تلتزم بشخصياتها بشكل كامل.

جورجيا فى خيالى.

دولة جورجيا تقع فى منطقة جنوب القوقاز وشرق البحر الأسود، مساحتها تقريبًا مثل مساحة ولاية بافاريا ويبلغ تعداد السكان فيها ٤.٦ مليون نسمة، منهم تقريبًا نحو ١.٢ مليون نسمة يقطنون العاصمة تبليس. اللغة الجورجية لغة متميزة وبحروف هجاء مستقلة. جورجيا منطقة مدارية رطبة وجافة وذات مناخ قاري، يزرع بأرضيها الموالح والشاى وأنواع العنب من آلاف السنين.

لقد احتفظت الموسيقى الجورجية بمكانتها الفنية والاجتماعية على الرغم من كل التغييرات السياسية التى مرت بجورجيا، فهى تنتمى إلى التراث العالمى. حصلت جورجيا على استقلالها عن الاتحاد السوفيتى عام ١٩٩١، والتى أدت إلى حروب أهلية وانفصالية فى أوستيا الجنوبية وأنجازيا، وخلقت وراءها آلاف القتلى والمشردين.

وبسبب الأوضاع المثيرة بين جورجيا وروسيا والأزمة الاقتصادية فى الداخل والتى عصفت بالمجتمع، مما دفع الكثيرين للهجرة إلى الخارج.

فى هذا البلد نشأت الكاتبة "نينو هاراتشفيلى"، ولها عمل مسرحى تحت عنوان "جورجيا"، الذى توج بجائزة "رالف - ميرس" عام ٢٠٠٨ بعد عرضه الأول بمدينة هامبورج.

على الأقل قدمت ثلاث قصص متشابكة مع بعضها البعض ذات روعة فنية، قصة حب فى ألمانيا، رحلة فتاة إلى البلد الذى دمرته الحرب الذى قضت فيه أيام طفولتها وفترة الصبا، وأخيرًا اقتفاء الأثر للأم وهويتها.

فى بؤرة الحدث تقف "نيلى Nelly" ، طالبة جورجية تدرس التصوير الفوتوغرافى بجامعة هامبورج، تتوق إلى الالتزام وإلى مأواها الأصلى. وصديقها "راديكس Radix" معجب بها كما هى وبكل ما بها من صفات، الإسراف والأنانية والجنون، ولكن يرفض الارتباط بها رسميًا.

تأهبت "نيلى" للسفر إلى جورجيا واقتصر حبهما منذ ذلك الحين فقط على الرسائل التى ترد على جهاز الرد على المكالمات. السبب الأساسى وراء رحلتها إلى جورجيا هو موت أمها الغامض، التى تركت زوجها وأولادها من أجل ارتباطها برجل روسى - كما يذاع فى أسرتها - وذلك عندما كانت "نيلى" فى عمر السادسة. لقد ماتت فى حادث سيارة أثناء وجودها فى موسكو. هناك فى مدينة تبليس تلتقى "نيلى" بباقى أفراد عائلتها: والدها، الذى حاول إقناعها بالعودة إلى الوطن وعمتها غريبة الطباع والتى تسمى حيواناتها الأليفة بأسماء "شيفرنازه" و "أديناور" وأخاها الذى يقضى فترة عقوبة بالسجن والناكر لجريمته.

ليس هناك واحد من الثلاثة لديه الشجاعة لمساعدة "نيلى" فى بحثها عن الحقيقة . لكنها لم تستسلم حتى تبرىء أمها من الذنب المفترض وتداوى جراح طفولتها اليتيمة. وكذلك كلام أبيها الذى صرح به منذ ذوقت طويل يُعد أقوى محفز لها: لقد ضمنا إليه قائلاً إن الحياة قد تكون نوع من العذاب، صراع الموت. فى وقت ما بعد الوفاة سيستيقظ المرء مرة أخرى ويثبت الناس أنه كان بمثابة كابوس والقليل منهم سيتذكرون أشياء جميلة". وهذا بالضبط ما تبتغيه "نيل" من "الشىء الجميل" لأمها وعائلتها.

هذه المسرحية الوحيدة لـ "هاراتشفيلى" التى تواجه القارىء المشاهد بالمصير المعقد وبالحقيقة السياسية فى ضوء العمليات العدائية الأخيرة بين روسيا وجورجيا والتى انفجرت وتنامت بشكل مخيف.

العنوان الأصلى للعمل المسرحى "العذاب" وهذا يعنى صراع الموت والذى أضيف فى المخطوطة فى العنوان الفرعى بين قوسين "رحلة خيالية فى واقع حقيقى" وإهداء "لكل نساء عائلتى.." كانت دلائل واضحة على الزخم السياسى والرسالة الإنسانية للقصة الذى لا يستطيع المرء الهروب منه. فمن خلال ١٦ صورة يتضح لنا بدقة الإجرام فى الحدث بين الحاضر والماضى والفزع من هذه الأحداث الذى ما يزال متأخرًا حتى يتمكن من الانقضاض علينا.

هناك منولوجات ولا سيما عندما يكون المنولوج الذى تتحدث فيه الشخصية عن الحمل الثقيل القابض على أرواحهم. فى هذه اللحظات المفعمة بالوحدة نسمع عن مصير أم فى ظل الاحتلال الروسى، الذى عانت من تجاربه المريرة مع عمتها كمراسلة صحفية حربية في الصراع حول ابخازيا، ونسمع كذلك عن مأساة الأب، الذى كان بإمكانه أن يصبح منقذًا لزوجته وشقيقتها، لمجرد أنه تعاون مع نظام "ستالين". ونسمع أيضًا عن شقيقها الذى قتل زميله بعد إهانته والده ووصفه (بالمرأة الشيوعية العاهرة).

من الظاهر أن كل هذه الأمور لا تكفيهم، فهم على خلاف لا أمل فيه مع بعضهم البعض.

لقد صورت "هاراتشفيلى" العشرين عامًا الأخيرة من تاريخ جورجيا فى صورة قدر عائلة جورجية أمام أعيننا وذلك من خلال مشاهد حقيقية مؤثرة وصور شعرية رقيقة. وهذه المشاهد والصور مخيفة ومؤثرة للغاية فى آن واحد.

فى الصورة الأخيرة تحمل من الدلائل على إمكانية وجود مصالحة، ففى هذه الصورة يتواجد الجميع فى جوقة موسيقية عدا "نيلى"، إنهم يتحدون الحرب والبؤس والبرد، إنهم يريدون البقاء على قيد الحياة فقد ثابروا آملين فى المساعدة. حيث أن الكثير من الشباب قد هاجر إلى الغرب ، وبالرغم من ذلك فقد ظلوا منتظرين ولكن دون جدوى بسبب تجاهلهم أو نسيانهم وكان ذلك سبب انكسارهم.

وبعد عشرين عامًا كان انتباه العالم لحالهم وأصبح الأمر بالنسبة لهؤلاء متأخرًا للغاية، فقد خسروا فى أنفسهم وفى أحلامهم وأصبحوا منعزلين عن بقية العالم:

"فى أحلامى ظل كل شىء كما كان فى الماضى ، قبل العاصفة، وقبل الشمس الجديدة الحارقة التى تشرق من الغرب وقبل مشاهدة جثث القتلى. وأرى فى أحلامى أنهم مازالوا فى حاجة إلى، ومازلت قادرة على الحب. أسمع فى أحلامى هذه الموسيقى ، التى كانت تعزفها لى أمى قبل أن أنام. هذه الموسيقى التى تجعلك تنسى كل شىء، بل يمكن أن تزيل آثار الجراح مرة أخرى. نعم لا يوجد فى أحلامى مجال للاستيقاظ".

لقد اختفت "نيلى"، لقد نالت كل ما تبحث عنه وما تريد أن تعرفه، أصبحت الآن قادرة على العودة مرة أخرى إلى ألمانيا. ولكن ليس ذلك وجهتها الآن. إنها تريد أن تقوم برحلة فى بلدها والتقاط العديد من الصور، كل ما راود نفسها من كوابيس وأحلام تحاول استعادة تجميعها". الكلمة الأخيرة فى هذا العمل المسرحى كانت للصديق فى مدينة هامبورج، بالرغم من أن حديثه كان فقط

بواسطة تليفون "نالى" الصامت: "إننى غاضب ، "نيلى" أنا غاضب جدًا، أنك تحصلين على ذلك، لكن ارجعى، نعم؟ أنا أحبك. هل أنت راضية الآن؟ أنا أحبك، لكن...".

كيف ينبغى لنا أن نعيش؟

من مثل "نينو هاراتشفيلى" يعيش فى أو بين مجتمعين وثقافتين، ويكون على معرفة جيدة بأساليب الحياة المختلفة جدًا ويمكنه اللعب بهذه النماذج بمهارة وتحليلها والدفاع عنها أو تقديمها بشكل مبالغ فيه. إن نظرة "هاراتشفيلى" على العالم تكون نظرة انتقاد وتساؤل وحزن وأحيانًا أيضًا تكون مليئة بالغضب، لكنها لم تكن فاتنة على الإطلاق. أكثر من ذلك ما يتعلق بالحاضر الذى صنفته "هاراتشفيلى" إلى مستويين، فضاء احتمالى يتضمن نصوصًا شعرية بينية، التى توجه استراحة تنفسية صغيرة للحكايات المتقدمة للأمام.

لقد وجدت "هاراتشفيلى" لنفسها صوتًا خاصًا بها، من أجل إلقاء الضوء على مصير شخصياتها. حيث توجد هناك شفقة ومشاعر بدون عاطفة، وحالة إنسانية بدون تجلى، وغمزة بالعين مليئة بالتآمر بدون سخرية.

يعكس هذا التركيب الجوهرى لشخصات "ماتيلدا" و "نيلى"، "ليف" و "لورا" ، الإندماج اللازم والاستسلام غير المشروط للحياة والحب والفن. فربما يبدوا أنها مجرد لحظة خيالية، حالة منتشية تذيبان معًا كل شىء والذى يمكنه من حل عقد الروح ولكن لا تعرف أبدًا نتائجه النهائية: حياة أوموت، سعادة أو يأس. فالحياة تعنى المخاطرة؛ فمن لم يواجه التحديات، فحقًا إنه لا يعيش على الإطلاق وإنما يشاهد الحياة فقط.

إذن، فكيف ينبغى لنا أن نعيش؟ هل هذه هى المسألة الرئيسية، التى تبدو كخيط أحمر يخترق جميع الأعمال المسرحية؟ ليس هناك إجابة واضحة على ذلك، ولكن هناك موقفًا، موقفًا متطرفًا بالمرة.

أيضًا إن مثل هذا السؤال يطارد الفنان الحاكى فى "أنا، وأنت ومارينا" : "هل نحن مرضى بحب الذات، لأننا نبحث عما بداخلنا؟ هل يجب أن ننحى ما هو خارجى جانبًا؟ هل يجب أن أفعل ذلك؟ هل لابد أن أستغنى عن الواقع، فقط لأننى أريد أن أعيش الحلم وليس اليوم؟".

وروح "مارينا تسفتايفس" تجيب بعقلانية بأكثر من معنى. "الأسطورة لحياة ما تكون أكثر حياة من الحياة نفسها. إننى مجهدة، أو أن أحتس فنجانًا من القهوة".

دائماً ما أكتشف نواة تصيبنى بالألم

حوار مع "نينو هارتشفيلى"

مولر - فيسيمان:

لم يكن من السهل أن أتفق معك على موعد، حيث إن أعمالك دائماً كثيرة: عملك كمترجمة لفرقة مسرحية قادمة من موسكو فى ضيافة أكاديمية الفنون المسرحية بمدينة هامبورج، وفى جوتنجن كمحاضرة، وفى برلين فى عرض فيلم تصويرى عن جورجيا، والذى سجلت فيه أيضًا واحدة من قصصك فى هامبورج وفى أماكن أخرى أثناء البروفات وأيضًا بمدينة هايدلبرج عندما حصلت على جائزة أحس مؤلف لعام ٢٠٠٨. لك من أجمل التهانى!

نينو هارتشفيلى:

نعم، أنا في غاية السعادة بهذا التكريم. لأن لجنة التحكيم لم تتمكن من الاتفاق على فائز واحد. وهذا مالم يحدث من قبل وبالتالى كان هناك فائزان فى الوقت نفسه، "فيليب لولى" وأنا.

مولر - فيسيمان:

لقد ولدت فى جورجيا وقضيت هناك العشرين عامًا الأولى من عمرك، بغض النظر عن السنتين اللتين قضيتهما فى ألمانيا، فماذا تتذكرين؟

هاراتشفيلى:

لقد نشأت فى أسرة نسائية، مع الجدة والأم وعمتى وابنة عمى، وكلهن متعلمات. كانت جدتى مهندسة ومطلقة لكنها امرأة ذات شخصية قوية. إنها صاحبة الفضل فى حبى للأدب والقراءة. أما والدى فكان من مناهضى النظام وكان كثير الترحال، وافته المنية فى عام ١٩٩٤.

مولر - فيسيمان:

تعيشين فى هامبورج منذ خمس سنوات. فهل أصبحت هامبورج موطنك الحالى؟

هاراتشفيلى:

نعم، إلى أقصى حد ممكن. ولو لم يكن صعبًا العمل الحر هنا كأجنبية، لوددت العيش هنا كمؤلفة ومخرجة، ولكن إجراءات السلطات هنا لا تنتهى وتبعث على الاكتئاب. ولا يدركون أن الفنان غير قادر على العمل كموظف، بل ويتعاملون معك كما لو كنت لا تدركين اللغة الألمانية، وهذا فى الحقيقة مهين بالفعل. فهذا من الصعب بالنسبة للحالات الاستثنائية مثلى. فالجامعة أجبرتنى على دراسة دورة فى اللغة الألمانية بالرغم من حصولى على درجة الدبلوم فى اللغة الألمانية وكنت قادرة على إثبات ذلك.

مولر - فيسيمان:

لهذه الأسباب، هل تشعرين فى بعض الأحيان بالغربة؟

هاراتشفيلى:

فى الواقع أشعر بأننى أعيش فى عالمين، ففى جورجيا أشعر بأننى ألمانية، وفى ألمانيا أشعر بأننى جورجية.

مولر - فيسيمان:

هل تفتقدين لشىء ما خلال وجودك فى ألمانيا؟

هاراتشفيلى:

نعم، أفتقد الشعور بالانتماء، ولكن فى المقابل أستمتع بالحرية.

مولر - فيسيمان:

منذ متى تكتبين بانتظام؟

هاراتشفيلى:

منذ أن كنت فى الثانية عشرة من عمرى وأنا أكتب يوميًا.

مولر - فيسيمان:

هل تتذكرين زيارتك الأولى للمسرح؟

هاراتشفيلى:

فى فترة الطفولة دخلت كثيرًا إلى دور المسرح والسينما والسيرك حقًا، لقد أبهرنى هذا العالم ، ولكننى لا أفكر أكثر من الأطفال الآخرين. عندما كنت فى عمر السادسة أو السابعة أخذنى والدى للاشتراك في فرقة الأطفال المسرحية، وشاركت بالفعل فى مسرحية تحت عنوان "ذات الرداء الأحمر". فى هذا العمل المسرحى كان علىّ الارتجال على خشبة المسرح متقمصة شخصية "ذات الرداء الأحمر" وهى تقابل الذئب فى الغابة. حين رؤيتى لجميع الأطفال فى صالة المسرح اعتقدت أن الجميع يريدون بذل الجهد للقيام بالدور الذى أقوم به. فقد صدمنى ذلك وصرخت بصوت عالٍ : "لاأريد فعل ما يريد فعله الآخرون. بعدها نزلت من على خشبة المسرح وأخذت في البكاء.

ومنذ ذلك الوقت ظللت أذهب إلى المسرح وبدأت أيضًا بالكتابة ولكن كانت كتاباتى تتمثل فى يوميات ورسائل وبعض القصص القصيرة فى وقت لاحق، ثم أعقب كل ذلك كتابة روايات وأعمال مسرحية.

مولر - فيسيمان:

ما وجه الاختلاف بين المسرح فى جورجيا والمسرح فى المانيا؟

هاراتشفيلى:

الفرق بينهما شاسع، بغض النظر عن بعض الاستثناءات فإن حالة المسرح فى جورجيا الآن ما كان عليه المسرح الألمانى في السنوات الأربعين أوالخمسين الماضية. ولكن هذا الوضع يتغير بسرعة، فالآن مثلاً يعرض عمل مسرحى لـ "ماريوس فون ماينبورج Marius Von Mayenburg" . ومازالت الأعمال المسرحية الكلاسيكية العالمية هى المفضلة فى جورجيا، وإخرجها طبقًا للنص الكلاسيكى.

وعادة ما تستغرق الأعمال الإخراجية وقتًا طويلاً، ويُكن للفنانين الكبار كل الاحترام والتقدير. الثقافة الجورجية فريدة من نوعها تعمل بشكل مستقل واللغة فيها مسهبة. ومن ثم يبدو ذلك فى البداية غريبًا للأجانب. وأنا أود تفتيت هذه القاعدة بتقديم عروض مشتركة بين الثقافتين، وإن كنت أشعر باستياء الناس فى جورجيا لعدم صياغتى للثقافة الجورجية المستقلة فى أعمالى.

مولر - فيسيمان:

ما سبب قدومك لألمانيا لأول مرة عام ١٩٩٥؟

هاراتشفيلى:

حصلت أمى على وظيفة بالقرب من مدينة هانوفر، فمكثت معها هناك لمدة عامين فقط ثم عدت بعدها إلى جورجيا، إلى مدرستى القديمة.

مولر - فيسيمان:

فى عمر الخامسة عشر عامًا ترأست فى مدرستك فرقة مسرحية جورجية - ألمانية، كيف حدث ذلك؟

هاراتشفيلى:

لقد درست اللغة الألمانية كلغة أجنبية، وفى عام ١٩٩٩ كانت الفرقة المسرحية المدرسية بمدينة بريمن ضيف شرف علينا، وقدمت العمل المسرحى "دائرة الطباشير القوقازية" للكاتب المسرحى "بريشت Brecht"، وقتها سئلت عما إذا كنت أرغب فى تقديم مسرحية باللغة الألمانية. ترددت فى بادىء الأمر. أستطيع نعم الكتابة أما الإخراج؟ حينئذ كانت هناك مجموعة من الصديقات، أقنعننى بذلك، والحقيقة يرجع لهن الفضل فى دفعى على هذا الطريق وقرارى فى امتهان هذا العمل.

مولر - فيسيمان:

مجموعتكم كانت تسمى "مسرح تبليس"، وأول عمل مسرحى لكم كان تحت عنوان "غرفة الصالون" فعما يدور هذا العمل المسرحى؟

هاراتسفيلى:

كان عملاً مسرحيًا كوميديًا يدور حول عائلة نسائية من ثلاثة أجيال مختلفة. باستثناء الجدة غادر الجميع المنزل، ولكنهم فى نهاية

المطاف عادوا نادمين ويوحى ذلك بأن للعائلة مكانة كبيرة فى جورجيا.

من الأخطاء التى حدثت فى المسرحية، استطعت تعلم الكثير، وأدركت أن ذلك الجديد بالنسبة لى، يجب علىّ معرفة هذا العالم الجديد الرائع والمعقد بشكل أفضل. لم يكن الأمر سهلاً تمامًا، لأننا كنا وحدنا، وأنا كعنصر رئيسى فى المسرحية لم يكن عندى دائمًا إجابة على كل ما يطرح علىّ من أسئلة أثناء البروفات.

قدمنا مسرحية تالية وسافرنا بعدها إلى مدينة بريمن كضيوف مسرح. وأخيرًا أنهينا دراستنا بالمدرسة ولكن الفرقة المسرحية بها مازالت قائمة.

مولر - فيسيمان:

بعد تخرجك من معهد الدوله العالى للمسرح والسينما، تقدمت للعمل فى الإخراج السينمائى وليس المسرح. لماذا؟

هاراتسفيلى:

بكل بساطة، عندما أردت أن أبدأ لم يكن هناك وقتها عرض للإخراج المسرحى، ومن ثم توجهت إلى الإخراج السينمائى. وكنت آمل أن أجمع بين هذين التخصصين بشكل ما وأعمل على الربط بينهما.

وأنا لم أتخل عن العمل المسرحى، وبمرور الوقت أتضح لى أن هذا العالم أكثر وضوحًا وذو اتصال مباشر، وهو أقرب لى من غيره. وأعتقد أن المسرح هو مجال للخيال وكأنه فيلم، وكلك الإخراج ليس وحيدًا كالكتابة، فالإخراج يعنى التبادل والبحث المشترك، علاوة على ذلك فالإخراج ذو علاقة وثيقة بالكتابة، فما أريد أن أقوله يمكنى كتابته مباشرة ونشره بين الناس. فأنا ككاتبة أستطيع أن أجعل الكلمة "المنظورة" حية كى يراها الكثير من الناس.

مولر - فيسيمان:

ما الذى تهتمين به فى المسرح؟ الكتابة أم الإخراج؟

هاراتشفيلى:

لا أستطيع أن أقول أيهما أكثر اهتمامًا عندى. فمصطلح "يهتم" خطأ أيضًا. لأنهما مجالان مختلفان تمامًا بالنسبة لى، فى حين أن الحظ قد حالفنى فى الربط بينهما ولا أريد تنحية أحدهما جانبًا.

مولر - فيسيمان:

هل تكتبين باللغة الألمانية مباشرة، أم تترجمين من اللغة الجورجية أولاً؟

هاراتشفيلى:

أكتب أكتب بالألمانية مباشرة، وبالتالى فمن المهم بالنسبة لى أن أنال عناية دار النشر التى أتعامل معها، فى أن تفحص النصوص التى أكتبها بعناية.

مولر - فيسيمان:

هل من السهل الكتابة بالنسبة لك، أم يوجد هناك الكثير من المسودات؟

هارتشفيلى:

أحيانًا، فمثلاً عندما قمت بكتابة العمل المسرحى "ليف شتاين" استغرق ذلك أسبوعين، كنت فى كل مكان، أيضًا فى المقهى، وأفضل الكتابة بضع ساعات فى المسرحية ليلاً. ودائمًا أنهى صياغة النص قبل أن أبدأ فى غيرة.

مولر - فيسيمان:

لقد بدأت الكتابة فى سن مبكرة كما ذكرت، وتعدين من أصغر الكتاب الشباب الناجحين. وهذا ما يذكر دائمًا عنك فى الرأى العام.

هاراتشفيلى:

ليس هذا هو الموضوع، أنا أرغب فى أن تمثلى أعمالى ومن خلالها يعرف الآخرون من أنا، ولا أرغب فى أن أقدم نفسى بأننى الفتاة الشابة الموهوبة القادمة من جورجيا.

مولر - فيسيمان:

ماذا تعنى الكتابة بالنسبة لك؟

هارتشفيلى:

أرى أن الكتابة واجبى، إنها رسالة وإن كنت مترددة بعض الشىء

عما إذا كانت الكتابة بالنسبة لى من الأهمية بمكان. إن ما يهمنى فى الكتابة هى القضية التى تحملها على وجه الخصوص، إنها تهمنى أكثر من النتائج، بمعنى البحث والطريقة والكيفية التى يتطور بها الشيء.

الكتابة هى قضية فهم، تقود إلى صعيد مجازى عميق، على مستوى أكثر ميتافيزيقية. ولا أعتقد أن المسرح يطرح الأسئلة فقط دون الإجابة عليها. وأود أن أحدد موقفى وأن أختار، وأبدى وجهة نظرى الخاصة ككاتبة وكمخرجة. وإن كان مثل هذا الموقف أفتقده فى العديد من الأعمال المسرحية والعروض الحديثة، لأنه يدور حول وجهة النظر الشخصية ولابد من أن تقرر بنفسك.

مولر - فيسيمان:

من هم قدوتك فى الكتابة؟

هاراتشفيلى:

كاتبتى المفضلة هى "مارينا تسفتايفا". عليك أن تقرئى رسائلها، يالها من حياة! إنها لا تضيع جملة واحدة، إنه بمثابة السحر. إننى أريد أن أتعلم . فى أحد خطاباتها إلى "ريلكة Rilke"، قالت إنها تكتب هكذا : "عندما تقابلين أول كلب فى الشارع، انظرى إلى عينيه، إنه أنا". ياله من تعبير جميل ملىء بالحب، ما أروع الإخلاص! إنها تضع الكلمات فى سياق غير متوقع فى تلك

النصوص. إننا نجد فى هذا المزيج شيئًا سحريًا، إنها الموسيقى، وهذا يخلق شيئًا جديدًا. أنا أعيش الشعر العاطفى، ولكن لا أجرؤ على كتابة الأشعار أبدًا.

إننى أحب "دوستويفسكى"، "هيلموت كراوسر"، "ماركيز" و "تشيخوف"... هل تعرفين "وجدى معوض"؟ إنه كندى فرنسى، من عائلة لبنانية مهاجرة. هناك بعض الجمل فى مسرحيته "الحرائق" مثل: "مرحلة الطفولة سكين فى الحلق". إنه أمر مثير للشفقة قوى التعبير لدرجة الانحناء أمامه.

مولر- فيسيمان:

ما هو المحرك الأساسى فى كتاباتك؟

هاراتشفيلى:

البحث عن الشىء ضرورى. والضرورة فى مواجهة مع النفس والشوق إلى المعرفة؛ فالكتابة بالنسبة لى تعنى الطريقة المكثفة فى البحث عن العالم من أجل الحياة. فالبحث لا يعنى التوقف حيث توجد وليس معناه الشكوى من الوضع الراهن. فالجميع يحدد ما يناسبه.

لقد قضيت فى موسكو فى عام ٢٠٠٥ ثلاثة أشهر بمعهد GITIS المسرحى، وهناك أدركت أنه لابد أن أستمتع بالحياة كاملة، الحياة اليومية والعلاقات والناس. أما الآن فأنا أريد أن أكتب، فأنا أعرف

ما الذى يدفعنى وما هو الشىء المهم بالنسبة لى. إننى أريد البحث عن المزيد، دون تبرير لنفسى، فالكتابة تعنى الشفاء.

مولر - فيسيمان:

هل لديك مُثل عُليا تتمسكين بها؟

هاراتشفيلى:

ليس من السهل التحلى بالمُثل فى مثل هذه الأيام، وكذلك الاعتراف بها. ولكن العواء التشاؤمى يعمل على توتر أعصابى إلى حد كبير. إن الحياة دائمًا تكون لها معنى بشكل أو بآخر، ولكن يجب على المرء تغيير نظرته إليها، حتى يتمكن من رؤية وفهم الأحداث.

مولر - فيسيمان:

صديقتك "جيتا شتكل Jette Steckel"، التى درست معك الإخراج تقول إنك تفكرين فى المسرح بطريقة مختلفة جدًا عما هو مألوف فى الواقع العام، "يحركك تيار الحداثة"، على سبيل المثال لا تتخذى موقفًا من "السخرية السائدة"، وأنك لا تخافين من "مواقف الرثاء الكبيرة والصغيرة". أين ترين مكانك في الداما المعاصرة؟

هاراتشفيلى:

عندما كنت فى مدينة فيينا عام ٢٠٠٦ لاحظت أن الناس هناك يستخدمون لغة الإيجاز والتركيز على شخصيات قليلة فى

مسرحياتهم . أما أنا فأتبع نهج رواة القصص الكلاسيكيين، فتقديرى واقعى، ما يهمنى هو المضمون بشكل أكثر، والشكل أجده من خلال المضمون. فأنا لا أوجز فى اللغة وأنا أكتب محادثات وحوارات بين الأشخاص. فمسرحياتى لديها الكثير من المعانى الجوهرية، ولذلك يفترض الناس أنه بإمكانى إبداع ثلاث مسرحيات بسهولة من مسرحية واحدة.البعض يرون أننى مبتذلة وليس بإمكانهم مباشرة العمل مع أعمالى المسرحية وأننى أقف خلف عاطفتى، ودائمًا يقولون: "نينو" قادرة على الكتابة - وهذا يسعدنى.

أنا أكره المسرحيات الأخلاقية والتنويرية، ونادرًا ما تكون هناك نهاية سعيدة فى أعمالى المسرحية وبالتالى لن أختلف كثيرًا عن الآخرين ولكن الشخصيات عندى غالبًا ما يجهلون مالديهم ويبحثون عما ينقصهم. وأنا دائمًا أبتكر مجموعة أساسية والتى تسبب ألمًا فى نفسى.

مولر - فيسيمان:

هل هناك شخصية محببة إليك فى أعمالك المسرحية؟

هاراتشفيلى:

من الصعب قول ذلك، ففى الواقع أحاول دائمًا التعرف على نفسى فى جميع شخصياتى. وهناك من يلومنى بأن شخصياتى تنطق دائمًا بكل شىء. وهذا هو المهم بالنسبة لى، فهذا يبين ضرورتها.

فهم لا يسلمون باتخاذ القرار بعدم الارتباط والتردد إنهم يظلون دائمًا فى حيزهم ولا يخرجون عن دورهم ليشرحوا للجمهور ما يجرى من حولهم.

مولر - فيسيمان:

ما هى الشخصية السعيدة بالنسبة لك؟

هاراتشفيلى:

شخصية لديها أمنيات وأمنيات لم يتم الوفاء بها، شخصية لديها الإيمان بشىء ما، شخصية بمقدورها أن تسلك الحياة التى تريدها. على سبيل المثال شخصية "ليا Lea" فى العمل المسرحى Z ، كان لديها الكثير من الحرية، ولكنها لا تدرى طريقها بهذه الحرية وبالتالى شعورها بالوحدة يقودها فى النهاية المطاف إلى التفكير فى الانتحار. فى الواقع أن شخصياتى تشعر بالوحدة.

مولر - فيسيمان:

لقد أطلقت عليك صحيفة "جنوب ألمانيا Süddeutsche Zeitung" لقبًا موجزًا محبة الجمال اللغوى بغريزتها الشعرية".

هل تجدين نفسك فى هذا اللقب؟

هارتشفيلى:

(ضاحكة) هناك صعيدان من المستويات اللغوية، صعيد اللغة العادى أى مستوى الصوت الطبيعى، الذى يتعلق بكيفية نطق الحرف، وصعيد ميتافيزيقى ومن خلاله يصل المرء إلى العواطف. إن اللغة لديها شيئ سحري فى تردد صداها. وأنا شاكرة عندما يكون لدى مشاعر ويمكننى صياغتها فى شكل أشعار، معضلتنا تتمثل فى عدم التعامل مع المشاعر دائمًا بعقلانية. أما فى الموسيقى فأعتقد أن الأمر أسهل كثيرًا.

إننى معجبة بمنشدى الترانيم الإنجيلية، الذين يطردون مشاعرهم. وهذه هى السعادة.

مولر- فيسيمان:

من المفترض أن "محبة اللغة" تنحصر بشكل خاص فى شاعرية النص المدرج فى أعمالك المسرحية. ما هى أهمية تلك الإضفاءات الشعرية فى الرواية وفى الدراماتورجى؟

هارتشفيلى:

إنها تنشأ فى القضية التى تحملها الكتابة. فهذه الإضفاءات تبوح بشىء عن التواجد اللحظى ويعبرون عن الأجواء المحيطة وربما تكون مفيدة للممثل. فى الواقع كنت أرغب فى فصل هذين العالمين فى كتاباتى، ولكن كانا يظهران كلاهما فى كل مرة على حد سواء.

ولكن بإمكان المخرج حذفهما. ولقد فعلت ذلك فى العمل المسرحى "ميديا" لأسباب تتعلق بطول المسرحية.

مولر - فيسيمان:

ماذا تفضلين فى الكتابة؟ النثر أم الدراما؟

هاراتشفيلى:

ليس هناك ما هو الأفضل بالنسبة لى، لأننى أقوم بالكتابة بوصفها ضرورة موجودة هنا، بغض النظر عن كل الظروف والنجاحات المحيطة بها.

لقد بدأت الكتابة منذ أن نضج وعى ولا يمكننى أن أتصور أننى قد توقفت عن الكتابة فى أى وقت مضى.

الدراما والنثر هما ببساطة مساران مختلفان تمامًا، يتعلقان بالمرحلة العمرية التى أمر بها: لو كان لدى المزيد من الوقت للحصول على فترة أطول للغاية لوددت أن أرجع للنثر فى حين تكون حاجتى لكتابة الدراما، عندما أكون فى حاجة للناس من حولى من أجل الإلهام الذى يقدمونه لى. حينئذ أستطيع التقاط لحظات والمراقبة بشىء من القلق يمكن أن يثير اهتمامى فى مسيرتى المسرحيه.

مولر - فيسيمان:

هل واجهت خلال حياتك المهنية المزدوجة فى التأليف والإخراج مشكلة ما دفعتكِ لترك الإخراج لشخص آخر؟

هاراتشفيلى:

إطلاقًا، إننى استطيع التفريق بينهما بشكل جيد. فعندما كنت فى جورجيا وكتبت فى جورجيا وكتبت مسرحية "ميديا"، كنت أعلم أننى سوف أخرج مسرحياتى بنفسى. أما فى مسرحية "لو بوتى مترى" كان الأمر مختلفًا. فلم تكن هناك سوى قصة قصيرة، قرأتها "جيتا شيتكل Jette Steckel" ثم أقنعتنى بأن أبدع مسرحية من خلالها. وأخرجتها "جيتا" فى مدينة كاسل؛ ولقد شاركت فى بروفات القرأة والبروفات النهائية فقط.

بالطبع كنا لا نتفق دائمًا فى الآراء، ولقد فعلت بعض الأمور بشكل مختلف، ولكن قد أعطيت "جيتا" كامل ثقتى.

إنه لشىء رائع عندما تبدعين واقعًا ما من خلال عقلك وتفعيلها وإحياءها بنسيج خيال شخصى آخر. ففجأة سترين الأشياء جديدة من المحتمل أن تكون قاصدة معنى آخر. لقد كان الأمر مع "جيتا" لطيفًا جدًا، لأننى أحببت خيالها، إلى جانب أننا على درجة كبيرة من التفاهم. طلبت منى "نينا ماتكلوتس Nina Mattenklotz - زميلة دراسة - عما إذا كان عندى إمكانية كتابة عمل مسرحى لها.

فلقد حصلت على عرض من مسرح "فيليت ستريت" بمدينة هامبورج متعلق "بقصة فرتزل Fritzl - Geschichte".

قرأت فى مجلة "دير شبيجل" الألمانية تغطية لموضوع يدور حول مسألة عما إذا كان يمكن تحديد مكان النشر بمساعدة التصوير بالرنين المغناطيسى. ومن ثم كتبت "سلمى ١٣" . لقد كان أمامي أسبوعان فقط للكتابة و"نينا" لديها أيضًا أسبوعان للبروفات. لذلك لم ألتحق بهم سوى فى بروفات المرحلة النهائية.

لقد استطاعت "نينا" خلق شيئ عميق للغاية، وكان الأمر بالنسبة لى بمثابة لحظة تحرير عندما أتمكن من تقديم عمل كامل.

مولر- فيسيمان:

للأسرة فى جورجيا مكانة عالية، كما ذكرت من قبل. وتتشكل الأسرة بهيمنة الرجل. هل أثر ذلك فى مواقفك بالنسبة للعلاقة بين الجنسين؟

هاراتشفيلى:

كانت جدتي تقول دومًا: "إن الرجل هو الرأس والمرأة هى الرقبة وبإمكانها تحريك الرأس يمينًا وشمالاً حسبما تريد". أليس هذا نفاقًا، لماذا لا نقول "أنت هنا وأنا هناك؟ فالعداء للرجل ليس موضوعى، ولكننى أعتقد أن هناك عجزًا فى الاتصال بين الرجل والمرأة. فالمسمى العام يفتقر إلى قاسم مشترك. فالنساء تعانى من

ذلك كثيرًا، والرجال يميلون إلى سياسة النعام بوضع رؤوسهم فى الرمال: فغالبًا ما يكون الرجال غير قادرين على إظهار مشاعرهم والإفصاح عنها. لذلك فهم يتراجعون ولا يمكن الوصول إليهم. وعلى العكس من ذلك تحاول النساء تفسير المشاكل المختلفة، فهم لا يتهربون متقبلين للموقف.

فلماذا يجب على المرأة أن تكون أكثر استعدادًا لقبول حل وسط؟ وهذه هى الصورة القديمة للمرأة، والتى لا أريدها تسيطر علىّ فأنا مهيمنة للغاية بالنسبة للأوضاع الجورجية.

مولر - فيسيمان:

أمازلت تظنين أن كاتبات المسرح يعتبرن شيئًا مميزًا، باعتباره تحديًا، كما أثبتته "أنكه رودر" منذ عشرين عامًا في كتابها "كاتبات، تحديات فى المسرح"؟

هارتشفيلى:

بالنسبة للكاتبات النسوة فمازلن شيئًا مميزًا فى المسرح مقارنة بالماضى، فكن ندرة، وكانت هذه الظاهرة بمثابة شيئ جديد لدى الجمهور: فكان التحدى مثل الكُتَّاب من الرجال. أما بالنسبة لى فإن التحدى يقاس بالفعل وليس على أساس الجنس.

مولر - فيسيمان:

كيف ترين الجيل النسائى للكاتبات الأكثر التزامًا، مثل : "إلفريده يلينيك Elfriede Jelinek"، "فريدريكه روث Friederike Roth" أو "جيرلند راينسهاجن Gerlind Reinshagen"؟ هل كان لهن تأثير على أعمالك؟

هارتشفيلى:

إن جيل النسوة من كاتبات الدراما لا يؤثرن فى أعمالى بشكل مباشر أو على الأقل ليس فى جوهر الكتابة، ولكن بدون الريادة للكاتبات السابقات وأعمالهن، ما كان "لجيل الكاتبات" هذا الوجود. ومن ثم أود أن أقول إن هناك تأثيرات غير مباشرة.

مولر - فيسيمان:

هل تتفقين مع مصطلح "ما بعد النسائية"؟

هاراتشفيلى:

هذا المصطلح، مفهومه منفتح جدًا بالنسبة لى. إنه يفتقد للمعالم والتصورات والأهداف.

مولر - فيسيمان:

هل تلعب أدوار الجنسين والصور النمطية للجنسين (كليشيهات) دورًا فى كتابة أعمالك المسرحية؟

هاراتشفيلى:

طبعًا، تلعب أدوار النوع دورًا فى نصوص، ولكننى أسعى جاهدة للكتابة عن الناس، وعلى الجانب الآخر عن القوالب النمطية للذكور والإناث، وبالطبع فنحن جميعًا بالكاد نتحرر من الأفكار السابقة، ولكنها يمكن أن تكون حُرة وملزمة لنا فى أدوار معينة أو سلوكيات حركية. ومع ذلك أعتقد أنه من خلال الانتقادات المستمرة والتنديد لا يحرز سوى التقدم الصعب. إننى أؤمن بالحوار بدلاً من ذلك.

مولر- فيسيمان:

هل مازالت القضايا النسوية ذات أهمية رئيسية فى المسرح؟

هاراتشفيلى:

بالتأكيد هذه الموضوعات مهمة، مثل غيرها من الموضوعات طالما لها علاقة بالحياة. وبكل تأكيد فهذه الموضوعات لها مساواة بسبب عدم تفعيل المساواة بين الرجل والمرأة فى كثير من المواقف كطريقة للحياة. ومع ذلك لم أتوغل فى هذه الموضوعات سوى بشكل سطحى فقط، حتى أتمكن من قول شىء ما بجدية حيال هذا الأمر.

مولر- فيسيمان:

كيف تنظرين إلى العلاقة بين كُتَّاب وكاتبات الدراما، وبين المخرجين والمخرجات، والممثلين والممثلات؟

هل هناك تقدم للمرأة فى مجال المسرح، أم مازال الأمر يدور حول هيمنة النوع الذكورى؟

هاراتشفيلى:

أعتقد أن الفروق والاختلافات بين الجنسين مازالت موجودة سواء فى المسرح أو فى أى مكان آخر، والتفكير بالأمر فهذا موضوع آخر، ومع ذلك، كانت هناك بالنسبة لى حالات استثنائية، ما عدا حالة أو حالتين، حيث لم تكن هناك جدية من قبل فريق العمل أو بسبب استفزازى لكونى أنثى وعدم اختلاق المشاكل فى العمل وفى الحوار.

من رأى أن كل فنان عليه أن يسعى نحو الفن والبحث عنه وكذلك نحو الضرورة. وليس السعى وراء النوع الجنسى أو استراتيجية الربح وتطوير القدرات. ومن هذا المنطلق لا أسطيع أن أتخذ الناس الذين يسمون أنفسهم فنانين والذين فقدوا كل إيمانهم وكل شعورهم نحو معنى القداسة على محمل الجد. وبالتالى تكون هذه الخلافات على الأرجح شخصية وليست جنسية.

والحق يُقال، إن النساء يحققن بالفعل تقدمًا وهذا شىء جيد.

(أجرى هذا الحوار فى ١٣ يوليو عام ٢٠٠٨ بمدينة هامبورج)

المؤلفات والمؤلفين

● إيرنا بازينجر Irene Bazinger:

درست علوم اللغة الألمانية وعلم المسرح فى فيينا وبرلين تعمل صحفية فى مجال الثقافة والإعلام وتعمل ناقدة مسرحية وبالأخص فى صحيفة "فرانكفورتر الجيماينة".

● كلاوس سيزار Claus Caesar

حاصل على دكتوراه الفلسفة. درس علوم اللغة الألمانية والتاريخ وعلم الاقتصاد السياسى فى هامبورج وسانت لويس. حصل على الدكتوراه على يد "هيرمان بروخ" وعمل دراماتورج بمسرح البيت التمثيلى القومى البافارى بمدينة ميونخ وبالمسرح التمثيلى بفرانكفورت وكذلك بمسرح تاليا فى هامبورج ومنذ الموسم المسرحى ٢٠٠٩/٢٠١٠ يعمل بالمسرح الألمانى فى برلين.

● كريستينا دونسر Crescentia Dünber

تعمل كمخرجة وممثلة، تعمل كمخرجة بمسرح البيت التمثيلى الألمانى في هامبورج والمسرح القومى فى شتوتجارت وبمسرح بادن القومى بمدينة كارلسروه. تعمل كممثلة فى بوخوم وشتوتجارت وزيورخ.

اشتركت مع "أوتو كاوكلا" فى : تأسيس وإدارة مسرح تسلت انسيمبل (١٩٨٦ - ١٩٩٣) وإدارة مسرح الفرقة بمدينة تو بنجن حتى عام ١٩٩٦ وكذلك مسرح نيو ماركت بزيورخ (١٩٩٩ - ٢٠٠٤) اشتركت بالمهرجانات العالمية وفى الفيلم

الوثائقى "بالجلد وبالشعر (قناة ZDF). حصلت على منحة فى لندن. تقوم بالتدريس بالمدارس المسرحية العليا فى ميونخ ولندن وزيورخ وبرلين منذ عام ١٩٩٦.

- كريستينا كونزل Christin Küerzel

حاصلة على دكتوراة الفلسفة. درست التمثيل بمدرسة التمثيل بمدينة كيل وتعمل كمساعدة مخرج في هامبورج درست علوم اللغة الألمانية والدراسات الأمريكية والفلسفة بجامعة هامبورج وبجامعة جرنس هوبكنس بالولايات المتحدة الأمريكية.

حصلت على الدكتوراة من جامعة هومبولدت فى برلين فى عام ٢٠٠٣ تقوم بالتدريس منذ عام ٢٠٠٠ بجامعات هامبورج وهانوفر وأولدنبورج. قامت بتدريس الأدب الألمانى الحديث بكشل خاص عن المسرح في الفصل الدراسى الصيفى لعام ٢٠٠٩ بالنيابة عن أستاذ جامعى وبذلك بمعهد الدراسات الألماني II بجامعة هامبورج.

ومن منشوراتها: نصوص الاغتصاب: تشفير العنف الجنسى فى الأدب والحقوق (٢٠٠٣) اشتركت مع بورج شونتر Hg: فى الأعمال الإخراجية للمؤلفين. التأليف والعمل الأدبى فى سياق الأعلام (٢٠٠٧).

تولت منذ عام ٢٠٠٦ نشر سلسلة الأعمال "جزيلا ايلسنير" بدار نشر فبرشر ببرلين.

● شتافينه موللر Stephanie Muller

درست علم الآثار الكلاسيكى والتاريخ القديم والأدب الألمانى الحديث بجامعة فريدريشن فيلهلم بمدينة بون. أنهت دراسة الماجستير فى علم الآثار الكلاسيكى فى صيف عام ٢٠٠٩ ، تشارك فى تحرير مجلة "الإصدار الناقد - مجلة الدراسات الألمانية والأدب" منذ صيف عام ٢٠٠٩ ساهمت مع غيرها فى معرض ١٠ سنوات على الإصدار الناقد (نوفمبر عام ٢٠٠٧ مارس عام ٢٠٠٨) وتشارك كذلك منذ خريف عام ٢٠٠٦ فى تحضير وتخطيط وتنظيم عرض "راسنا -Etrusk er (١٥ أكتوبر ٢٠٠٨ - ١٥ فبراير ٢٠٠٩) بالمتحف الفنى الأكاديمى بمدينة نون.

● باربرا موللر فيسمان Barbara Müeler Wesemann

حاصلة على دكتوراة الفلسفة، تعمل باحثة بمركز الأبحاث المسرحية وأستاذة جامعية بمعهد الدراسات الألمانية II بجامعة هامبورج . تعد باربرا من ضمن مؤسس مهرجان "نانفوكس ريجى (الصحراء تعيش) (١٩٩٦ - ٢٠٠٢) خططت للاستوديو الجسدى للمخرجين الشباب والتى تشارك فى تنظيمة منذ ابتدائه فى عام ٢٠٠٣.

من أعمالها: التسويق فى المسرح (١٩٩١) ، المسرح ومقاومته الفكرية. الاتحاد اليهودى الثقافى فى هامبورج من عام ١٩٣٤ حتى عام ١٩٧١ (١٩٩٧).

كتبت العديد من المقالات عن الفنانين اليهود وعن تاريخ المسرح فى هامبورج.

● كارين نيسن – ريزفانى Karin Nissen - Rizvani

حصلت على الدكتوراه من جامعة هامبورج عن موضوع "إخراج المؤلفين" وتعمل دراماتورج حرة وأستاذة مساعدة بمعهد الدراسات الألمانية بالإضافة إلى الأكاديمية المسرحية فى هامبورج . شاركت فى بادئ الأمر بعد دراستها وبعد دراسة التمثيل فى إخراج مسرحية "الفرصة ٢٠٠٠" بالمسرح الشعبى فى برلين وعملت بعدها بمسرح جريللو بمدينة أيسن كمساعدة دراما تورج قبل عملها كدراماتورج بمسرح ايرنست دوتيش فى هامبورج بالإضافة إلى عملها كرئيسة المستشارين فى مسرح كيل منذ عام ٢٠٠٣ حتى عام ٢٠٠٦ .

● بيتا زايدل Beate Seidel

درست علوم المسرح وعلوم اللغة الألمانية في مدينة ليبزج بمدرسة هانس – أوتو العليا للفنون المسرحية وبجامعة كارل ماركس عملت بمسرح البلد فى هاله وبالمسرح القومى فد دريسلدن والمسرح القومي فى شتوتجارت: قدمت أعمالاً روائية وسينمائية للمسرح الشفهى والمسرح الإذاعى وقامت بأعمال إخراجية بالمسرح القومى بدريسدن ومع طلبة مدرسة الصليب الكاثوليكى الثانوية بدريسدن.

قامت بالتدريس لطلبة استوديوهات التمثيل لمدرسة الموسيقار "فيلكس مينيلسوهن بارتولدى" العليا للفنون الموسيقية والمسرحية بمدينة ليبزج.

نُشر لها العديد من الكتب في علم المسرح.

● كورنيليا شتاينفاكس Cornelia Steinwachs

درست الدراماتورجية ما بين عامى ١٩٩٤ و ٢٠٠٠ بجامعة لودفيج ماكسميليان وبأكاديمية الفنون المسرحية البافارية بمدينة ميونخ وعلمت فى الموسم المسرحى ٢٠٠٠ / ٢٠٠١ كدراماتورج بمسرح بمدينة كوبورج وعلمت كدراما تورج تمثيلى بالمسرح القومى بماينز فى الفترة منذ عام ٢٠٠١ حتى عام ٢٠٠٦ وكذلك بمسرح ليبزج ما بين ٢٠٠٦ حتى ٢٠٠٨ وابتداء من الموسم المسرحى ٢٠٠٨ / ٢٠٠٩ شغلت وظيفة دراما تورج بمسرح كونستانس .

● شتيفيه فينتر Stephanie Winter

أنهت دراسة الماجستير فى علوم اللغة الألمانية والتربية بجامعة هاينرش هاينه بدسلدورف فى عام ٢٠٠٢ عملت لفترات متقطعة أثناء دراستها كدراماتورج بمسارح مدينة دوسلدورف وبوخوم. شغلت لاحقًا وظيفتها الأولى الثابتة لمدة سنتين مساعدة دراما تورج بمسارح المدن المتحدة كريفلد مدنشنجلادباخ. عملت فى المواسم المسرحية ٢٠٠٤/ ٢٠٠٥ و ٢٠٠٥/٢٠٠٧ مساعدة وكدراماتورج بمسرح دوسلدورف. وعلمت دراما تورج زائرة فى ٢٠٠٦/٢٠٠٧ بمسرح جراتس وتعمل منذ الموسم المسرحى ٢٠٠٧/٢٠٠٨ دراماتورج بالمسرح القومى فى كاسل وساهمت فى العرض الأول المسرحية "الشىء القادم من البحر" لريبيكا كريشلدورف.

المحتويات

راديكالية النسوة

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٩٦٧٦
I.S.B.N.
978-977-704-321-2